
А. А. СИДОРОВ · ЗАПИСКИ СОБИРАТЕЛЯ

ЛЕНИНГРАД ХУДОЖНИК РСФСР 1969



А. А. СИДОРОВ

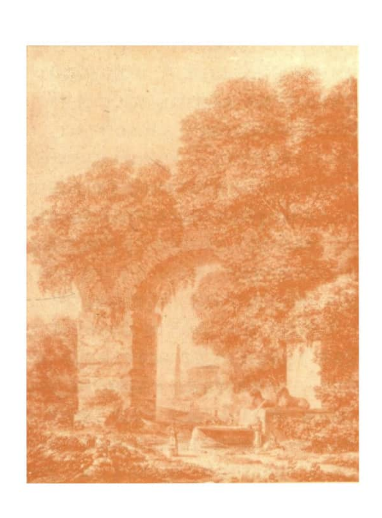
ЧЛЕН-КОРРЕСПОНДЕНТ АКАДЕМИИ НАУК СССР





ЗАПИСКИ СОБИРАТЕЛЯ

КНИГА О РИСУНКАХ СТАРЫХ И НОВЫХ



Книгу эту я хочу посвятить светлой памяти той, которая была для меня неизменной спутницей, сотрудницей и вдохновительницей моего собирательства, — жены моей Веры Сергеевны Сидоровой

Коллекционирование учит
сосредоточивать память.
Альберт Эйнштейн



СОБИРАТЕЛЕЙ, конечно, должна быть своя «муза». Имя это связывают со словом «мантиа», по-древнегречески — вещая, мудрая, прорицательница. Девять муз, взявших под свое покровительство искусства (только не все: искусства «пластические» муз не имели), а также две науки — историю и астрономию, были их вдохновительницами. Хорошо довериться прекрасной руководительнице! Вместе с тем античная эстетическая традиция знала и «безумство», одержимость «мусическим восторгом», экстазы пения и плясок. И представляется, всего этого понемногу есть и в собирательстве!

Собирание может быть бесцельным и нелепым: таким оно было у Плюшкина. Превращалось в болезнь. Известные примеры собирания всего чего угодно. Собирание может превращаться в манию (слово также древнегреческое, родственное имени муза). Но мы знаем, что собирание может быть и чаще бывает сознательным, целеустремленным, мудрым. Когда оно имеет цель, предпочтительнее говорить о коллекционировании. «Собирает» гоголевский Плюшкин. Но когда собиратель начинает «собирать коллекцию» — он становится творцом. С глубоким уважением относились у нас всегда к таким людям, как Павел Михайлович Третьяков, который сорок лет собирал картины передовых русских художников, чтобы потом передать свою галерею (это — высшая форма коллекции: собрание, ставшее законченным, нужным для всех и всем открытое) родному городу, стране.

Без деятельности собирателей, научившихся быть коллекционерами, мы не имели бы, возможно, ни одного из ставших всемирно знаменитыми художественных музеев мира, ни одной из крупнейших библиотек Земли. В старые времена зачастую тщеславие какого-либо владыки, обычай иметь собрание ценностей, порою привычка, затем мода, а в странах капитализма — соображения о том, как бы более или менее выгодно поместить денежные средства, были предпосылками создания крупнейших частных коллекций, образовавших в конце концов ядро крупных национальных

музеев. История музеев, как и история библиотек и даже история иных частных собраний, могла бы быть темой специальных исследований. В такой истории многие страницы были бы полны самой настоящей романтики. Часто за спиною того или иного собирателя-мецената прошлых столетий разыгрывались драмы. И убийства были нередки в целях добычи какого-либо редкостного сокровища искусства, книги, предмета роскоши. И обман: сколько интриг, дипломатии, шантажа, порою беззастенчивого грабежа вскрылось бы историку крупного собрания любых «старых» стран! Для того чтобы достать искомое сокровище, нанимались преступники, ученые, красивые женщины. Если не «муза», то некая «богиня авантюр» присутствовала при создании многих богатейших коллекций Земли. И тайна: доныне мы часто ничего не знаем о путях, какими то или иное произведение искусства, тот или другой экземпляр ценной и редкой книги попал как раз в те руки или в то место, где встретились мы с ним. Доселе, через десятки лет, не знаем мы, где находятся картины, рассеянные войнами, террором или стихийными бедствиями, некогда или даже недавно известные по каталогам музеев или галерей. Можно было бы рассказывать таинственные и жуткие истории об исчезновении и возвращении экспонатов из музеев разных стран, о счастьях и несчастьях музеев, библиотек и городов, о длительных поисках, завершавшихся находками или катастрофами, о фантастике случайных встреч с шедеврами в неожиданнейших местах или, наоборот, о разоблачениях о срывании маски с прославленного произведения, оказавшегося подделанным... Можно было бы составить библиотеку детективных романов или самых ученых трактатов, читаемых с не меньшею увлеченностью, сообщений о том, что происходило (и происходит) с коллекциями, вокруг них, в связи с ними, не прекращаясь отнюдь и тогда, когда влилась коллекция в спокойные и как будто навек защищенные стены государственных хранилищ. Нет мест более интересных, овеянных поэтическим романтизмом, историческим раздумьем или напряжением присущего каждому человеку эстетического чувства, нежели залы таких музеев, как Эрмитаж или галерея Уффици во Флоренции... Обеднены и часто просто обкрадены многие посетители музеев, которые проходят по музейным залам равнодушно, быстро, не вдумываясь, не живя хотя бы ненадолго вместе с тем, что в музее хранится... для них! В музеях или в библиотечных залах бывает жутко оставаться одному, но порою надо делать это. Думать. Вспоминать. Соображать. Мечтать... Сколько интересных и увлекательных приключений ума и сердца переживает собиратель, коллекционер, музейный хранитель, когда он умеет, как к живому, отнестись к предмету своего собирательства, к идее своего коллекционирования, к общественному долгу своего хранения!

Были и остались собиратели для себя. «Скупые рыцари». Нет, даже в пушкинском Скупом рыцаре, особенно каким показал его В. А. Фаворский, было нечто величавое. Он, как летучая мышь огромного размера, рас-

кидывал над своими сокровищами свой жест. Но, собирая, прятать, зло и ревниво скрывать собранное от людей, от тех, кому оно могло бы быть нужным или принести радость, — преступление! Советский собиратель никогда не станет руководиться психологией какого-либо заокеанского эгоманиака: «Я владею»; «У меня то, что отсутствует у всех других»; «Только у меня единственная в мире, редчайшая на земле почтовая марка»... и так далее.

Здесь и хвастовство, здесь и злорадность, и тщеславие, и частнособственнические инстинкты, живучие как ничто иное.

Тяжело и неприятно говорить об этом. Но зато как много хорошего и благородного в собирании коллекций для себя и для других! Знаменитый книгособиратель эпохи Возрождения Жан Гролье предписывал переплетчику вытискивать на передней крышке кожаной одежды книг его библиотеки слова: книга принадлежит «Жану Гролье и его друзьям» („Grolierii et Amicorum“ — по-латыни это звучит лапидарнее и убедительнее).

Любой предмет собирательства может и должен быть оцениваем не только «сам в себе», но и в окружении ему подобных. Легко себе представить серию хотя бы редчайших изданий какого-либо писателя или определенной эпохи, причем девять десятых такой серии находится, скажем, в публичной библиотеке, а одна десятая — том собрания сочинений, какого не хватает в комплекте, — в частных руках. В этих случаях просто и благородно «частнику» уступить свою единицу тому подбору, где она заполнит зиявший пробел. В картинной галерее может отсутствовать пример творчества художника, необходимый там для исторической полноты показа или для того, чтобы личность художника, хранимого в галерее, встала перед зрителем в полный рост. Такой пример может быть обнаружен в частных руках. Мы всегда будем безмерно уважать того владельца, кто уступит галерее какую-нибудь, хотя бы очень им любимую картину, такую, которой лучше быть там.

На все эти темы можно говорить без конца. Типов и характеров собраний и собирателей могут быть тысячи. Одни живут в периферийных больших или малых городах, собирают открытки с воспроизведениями картин или с видами городов, составляют у себя «микрогалереи», которые приносят пользу и несут с собою радость большому числу соседей, друзей, учеников собирателя. Другие — наиболее распространенные на земле собиратели почтовых марок, умеющие видеть в марках своеобразное отражение жизни, истории, произведение особого мастерства. И третьи — собиратели книжных знаков (экслибрисов), отражающих и развитие библиотек, частных и государственных, и деятельность художников — мастеров графики, и мысли владельца знака о книгах и о подборе их...

Больше всего знаем мы о собирании книг. Библиофилия, книголюбовь, существовавшая всегда с тех пор, как началась в человечестве грамотность, сделала естественным появление «книг о книгах», романов и рассказов о книгах, серьезных изысканий о библиотеках. За последнее время

советский читатель получил такого рода талантливые и завлекательные книги И. Л. Андроникова, Н. П. Смирнова-Сокольского, В. Г. Лидина, П. Н. Беркова.

Не менее распространены труды, беллетристические фантазии и о собраниях произведений искусства. За рубежом немало романов, и даже детективных посвящены той же волнующей теме: как собирать, для чего собирать, чего опасаться. В Советском Союзе создано Всесоюзное общество коллекционеров. Собирают академики, ученые, писатели, школьники. Собирательство — показатель культуры.

•

Устанавливались «каноны» собирательства. Просмотрев десятки сочинений, старинных и новейших, фантастических и исторических, посвященных коллекционированию как деятельности, заслуживавшей у одних хвалы, у других — порицания, автор этих строк, сам собиратель, испытавший все, что только может собиратель пережить, мог бы установить не заповеди, конечно, а некоторые наблюдения над советами, какие давались и даются собирателям. Соединить их в единый ряд может быть поучительно. Получается приблизительно следующее.

Собирательство может быть спортом. Для него нужны умение и удача.

Собирательство может быть страстью. Для осуществления ее нужны настойчивость и счастье.

Собирательство может быть искусством. Для того чтобы такой стала деятельность коллекционера, нужны все указанные выше качества: и умение находить, и удачливость, и настойчивость поиска, и любовь к предмету, и — совершенно неоспоримо — знание его.

Собирательство может быть наукой. Первое требование здесь — иметь цель. Уметь ограничивать и свою страсть, и свой спортивный азарт, и самую свою удачу подчинить соображениям нужного. Свой вкус также уметь поставить на второй план, руководясь не только знанием предмета, но и сознанием цели. Если собиратель историко-художественной коллекции — картин, марок, книг, открытых писем, репродукций — видит, что в собрании его пробел, который надо заполнить в интересах целого, и заполнить таким примером, который субъективно собирателю не нравится, коллекционер-ученый сумеет это свое «не нравится» подчинить общим интересам целостной полноты своего собрания. Потому что будет он всегда помнить, что собирает он не только для себя: для других, для современников и потомков, для родной страны.

И все эти четыре грани собирательства могут быть в самых разных отношениях друг с другом. «Спорт» и «страсть» очень родственны. Между искусством и наукой должна существовать дружба, не вражда. Могут быть конфликты между личной симпатией к определенному предмету (или сю-

жету) собирания и целью последнего. На путях собирателя, сколь угодно умелого или удачливого, могут быть горестные неудачи, промахи или утраты. Очевидно, воля — главное качество, каким должен обладать собиратель.

Западный коллекционер, конечно, выдвинет на первый план ту силу, какой все там подчинено: деньги. Для советского собирателя не денежные ресурсы решают вопрос, а огромная побудительная сила его труда: патриотический долг составить и оставить родине своей такую коллекцию, какая будет нужна ей.

Собирание может быть поистине вдохновенным, если ему поставлена светлая цель. У собирателя должна быть своя «муза». Увы (или к счастью?), всякий собиратель немного (или всецело) романтик...

За океаном собиратель картин чаще всего бизнесмен. Он вкладывает в картину модного художника большие порою суммы денег, даже не видя, не желая смотреть на картину, которую покупает, как акцию на бирже. Он знает, что такой-то художник «котируется». Помещение денег в произведения искусства к тому же кое-где не облагается налогом. Оно становится выгодным, картиною можно спекулировать, искусство оказывается в плену...

В результате выигрывают подделыватели, искусность коих в настоящее время, кажется, не знает пределов. Спекулянт, для кого собирание коллекции — махинация, а цель — нажива, в первую очередь становится жертвою фальсификатора. Ибо, чтобы отличить подлинник от копии или подделки, нужен в первую очередь глаз, затем опыт, а прежде всего хорошее знание предмета. Откуда это все у бизнесмена?

В дальнейшем на этих страницах о таком собирательстве, денежном и циничном, разговора у нас не будет. Наличие трав самых сорных не мешает появлению «цвета сельного» — чудесной эмблемы книжного и общекультурного просветительства, общего и на Западе и у нас в конце XVII века. С собиранием цветов на лугу сравнивали в романтическом прошлом деятельность собирателя произведений искусства и коллекцию — систематизированный результат собирательства — сопоставляли с букетами и гирляндами. Собирает и засушивает в гербарии цветы ученый-ботаник; с таким мертвым собранием растений, бывших некогда благоуханными и живыми, сравнивали музеи, противопоставляя их частным галереям, картинам в жилых комнатах, где искусство всегда вместе и рядом с владельцем, в его быту. Коллекция властно требует: открыться людям, зрителям, ценителям, учащимся, всем, кто любит. Это первый долг советского коллекционера, который собирает не для праздной забавы, не из спортивного азарта и не ради денежной выгоды или каких-либо наград.

Так родилась и эта небольшая книга, искренняя повесть собирателя о его приключениях, радостях и горестях — книга русского советского коллекционера рисунков старых и новых, иноземных и отечественных мастеров.

Собирание рисунков стало делом жизни для меня, пишущего эти строки. Книги и рисунки заполнили мою деятельность как собирателя, и оправданием ее было, что собираю их я не для себя. Сколько на их материале прочитано лекций, написано статей, проведено семинаров! Сколько воспроизведено из тех многих листов, что заполнили два специальных шкафа моей рабочей комнаты! И сколько еще осталось. . .

На склоне лет, в юбилейный, семьдесят пятый год биографии, когда собирательской деятельности исполнилось пятьдесят лет, пишущий эти строки внутренне почувствовал необходимость сказать себе не «довольно» — нет, собирать он будет, пока жив, — но пора рассказать зрителям, изучающим, всем людям, для кого составлялась коллекция, рассказать о том, как она составлялась, как шло собирание, что и кого приходилось видеть и встречать на путях коллекционирования.

Подобные опыты, только более научно обоснованные и преследовавшие иные цели, изредка встречались и раньше. Сюда относятся подробный каталог-рассказ видного искусствоведа конца XIX века профессора А. В. Прахова о его коллекции рисунков; очень яркая и содержательная статья А. Н. Бенуа о части коллекции рисунков С. П. Яремича. Но данные «Записки собирателя» не являются никак каталогом, даже частичным, коллекции автора этих строк. Не претендуют они на научную историчность и не ставят себе также целей публикации каких-либо имеющихся в коллекции автора шедевров рисунка. Эта книга не хочет быть ученой книгой. Она хочет быть «исповедью» полумемуарного, полуискусствоведческого, на четверть музейного, а на какую-то долю, может быть, и «приключенческого» характера.

Коллекция, о которой рассказывается в дальнейшем, поступит, после того как не будет уже на свете меня и самого близкого мне человека, моей жены, в один из музеев страны. Будущим инвентаризаторам коллекции пригодятся сведения о происхождении, об условиях открытия и приобретения тех или иных листов собрания. Но, в первую очередь, я хотел бы популяризовать самое творческое дело собирания рисунков, любовь к ним, внимание к ним — показать, как увлекательно не только отыскание или приобретение, но и изучение рисунка, его определение, установление ему места в общей чреде других. Если не заставить полюбить, то, во всяком случае, заинтересовать.

Эстетические потребности естественно свойственны человеку. Они переплелись со всякими иными. Плеханов уже давно в своих «Письмах без адреса» указал на сплетение эстетики с первобытной экономикой. Радищев, Чернышевский, забытый ныне Велямович и его оппонент, отнюдь не могущий быть забытым, Стасов, и Дягилев, и Бенуа, по-своему каждый, говорили о сути и о власти красоты. Мы можем гордиться тем, что писатель удивительно русский, наш Глеб Успенский нашел очень простое, ясное и правдивое слово о красоте в искусстве: в ы п р я м и л а. «Красота спасет

мир», — вещал Достоевский. Представляется нужным предпослать все эти серьезные мысли и переживания тому «микромиру» художественного коллекционирования, собирания рисунков художников самых разных, старых и новых, который хочется развернуть перед читателем этих строк. Предлагаемая книга написана искусствоведом-историком, современником всего художественного творчества XX века. Автор написал три тома «Истории русского рисунка» и издавал не раз книги и альбомы, посвященные рисункам старых мастеров. Рисунки надо знать. Без внимания к ним нельзя понять ни Леонардо да Винчи, ни Рембрандта, ни Серова. Но и самое «знание» бывает разным. Здесь хотелось рассказать о том, как знание это завоевывалось. И как вместе со знанием росла радость. Искусствовед-профессионал, быть может, не сочтет необходимым и радоваться, и говорить об этом при встрече с памятником искусства. Но не только же для профессионалов и специалистов пишутся книги об искусстве! Друзья мои собиратели вовсе не обязаны были быть искусствоведами. В Москве во второй половине XIX века самую крупную коллекцию русского рисунка собрал купец Иван Евменьевич Цветков, по культурности и широте кругозора, конечно, уступавший П. М. Третьякову. А потом собирали рисунки друзья художников. Собирали любители. И в основе всей их деятельности, успешной или нет, лежала эстетическая потребность. Рисунок был всегда дешевле картины. «Вкладывать деньги в искусство» означало для капиталиста купить к а р т и н у знаменитого мастера и затем ею хвастаться. Такой зрелищной (или «вывесочной»!) ценности рисунок не имеет, и еще во времена Рембрандта удивлялись иные, что объектом собирательства становились листы бумаги, на которой рука художника провела только две-три черты. И не имело собирание рисунков того спортивного азарта, который владеет почти всегда коллекционерами произведений печати — книг, гравюр, экслибрисов, почтовых марок: «У меня экземпляр лучше, чем у тебя»; «У меня есть, мне удалось достать, а тебе нет». На аукционах всего мира, когда продаются книги, гравюры и марки, нервы собирателей напрягаются в страстях соревнований. Рисунок же — каждый уникален, неповторим, несравним. На Западе аукционов рисунков старых мастеров бывало сколько угодно, но, как рассказывал лично пишущему эти строки самый видный антиквар, распространитель старой графики в дофашистской, довоенной Германии Бёрнер в Лейпциге, никогда не бывало на аукционах рисунков того ажиотажа, как на распродажах гравюр.

Где-то проходит еле заметная граница между горячею любовью и болезненной горячностью приобретения. Говоря о розах и терниях коллекционирования рисунков, надо признаться, что от некоторой доли «сумасшедшинки» ни один собиратель не свободен. И, собирая рисунки и что угодно еще, мы, коллекционеры, готовы признать, что страсть может превратиться в манию и что «бесстрастных» коллекционеров не бывает. Бесстрастными могут быть торговцы. Пусть их.

•

Пишущий эти строки начинает вспоминать начало своего собирательства. Конечно, родилось оно из «эстетической потребности». Московский гимназист самого начала века стал собирать одновременно марки и открытки, а в библиотеках и дома жадно пересматривал иллюстрированные книги и журналы... Впоследствии автор не раз задавал себе вопрос, почему он перестал быть филателистом. Автор знает, что именно собирание почтовых марок стало уже давно и осталось самым разработанным, самым «классическим» и доступным для многих видом коллекционерства. Автор понимает и уважает собирателей марок, несмотря на насмешки над ними Маяковского и И. А. Ефремова. Иные самые глубокие мысли о коллекционировании вообще были высказаны как раз по поводу собирания марок такими людьми, как Эйнштейн и Ромен Роллан. Но здесь автор будет уже вынужден говорить от первого лица и начать свои «Записки» вполне персонально.

...Были в Москве первых лет столетия — до революции 1905 года — маленькие полутемные писчебумажные магазины, где можно было купить марку для коллекции. Были еще более таинственные «магазины редкостей», где тускло горело газовое или керосиновое освещение (посещать эти магазинчики приходилось всегда во второй половине дня, в зимние сумерки), где дверь открывалась со звоном, вызывавшим из глубины загадочного жилья кого-либо — хозяина, или, почем знать, заговорщика, или волшебника, старичка в очках и шапочке, обычно нерусского, отвечавшего немногосложно и полунедовольно на вопрос, есть ли марки для коллекции... В этих магазинах пахло камфарой и старинной пылью. По сторонам стояли всегда разрозненные старые стулья, что-то висело на стенах, что-то лежало в витринах. И все забывалось, когда можно было листать альбом, наверху листов которого стояли цифры от одной копейки до (помнится) пятидесяти... На листах марки, самые разные... И трепет: «Можно эту? и эту? ..»

И все же эти чудесные эмоции собирательства мало-помалу угасали. Преградой в собирании марок для пишущего эти строки оказалось требование полноты подбора.

Споры с товарищами: «Смотри, у тебя здесь вся серия как будто, а оранжевой марки нет».— «А как ее достать?» — «У тебя Франция подобрана никуда». — «Да не нравятся мне французские марки». — «А так нельзя. Если собирать, то собирать в с е». Роковое «все»! Оно было недостижимо и для самых денежных из нас. Собирательству ставился предел, а марки тогдашних отечественных выпусков были неинтересны, стандартны. И, увы, я подарил собранную с любовью коллекцию марок какому-то младшему энтузиасту... Один урок для себя я вынес (и только впоследствии его сознательно преодолел): собирать успешно можно только то, что нравится.

Не все, что есть, или что «надо» иметь в добропорядочной коллекции, а то, что говорит и уму, и сердцу, и глазу, и вкусу. Эстетической потребности.

Пошло собирательство открыток.

Дореволюционные открытые «художественные письма», или «карточки», были подлинно ужасны по своей пошлости: усыпанные блестками декольтированные дамы, «головки», цветы, дипломированные красавицы в трико. Где-то можно было доставать и «парижский жанр»: от этого предохранял тот же рано сопутствовавший автору вкус. Собирание репродукций картин было уже другим. Качество этих репродукций было порою ужасно, но иногда удовлетворяло. А в эпоху первой русской революции появилось внезапно нечто совсем новое. Студенты распространяли по квартирам «сочувствующей интеллигенции» фотооткрытки с политически смелых, если и не всегда художественно убедительных рисунков М. М. Чемоданова, подписывавшего псевдонимом «Червь» рисунки, изображавшие предстоящую казнь царя. Распространялись польские открытки с воспроизведениями рисунков Артура Гротгера, певца польско-литовской трагедии 1863 года. Автор этих строк набрасывался, скорее, на художественно-сатирические журналы тех лет. Острый, не всегда во всех деталях понятный, «Зритель» Арцыбушева с рисунками Чехонина, замечательные «Жупел» и «Адская почта» с композициями Вал. Серова, Лансере, Добужинского, Кустодиева... И довольно быстро наступил насильственный конец этой исключительно интересной главы русского искусства, которую мы изучаем теперь как историки шестьдесят лет спустя.

Собирание открытых писем продолжалось. Впервые полюбив графику художников «Мира искусства» по революционной сатире 1905—1906 годов, автор стал собирать открытки Общины св. Евгении с «Феей кукол» Бакста, с «Русскими игрушками» Бенуа и с чисто орнаментальными «Днями недели» Сомова. Следует подчеркнуть, что качество воспроизведений цветной — акварельной — графики на открытках этих остается и при теперешних стандартах первоклассным. Сатирические же журналы 1905—1906 годов определили специализацию интересов автора, его вкусовую предилекцию к искусству графики, которой он остался уже верен до конца.

Идеализировать свою сознательность, считать себя в четырнадцать-пятнадцать лет зрелым по мысли и убеждениям автор никак не может. Не без некоторого веселья прочел пишущий эти строки в опубликованном не столь давно томе «Литературного наследства», посвященном Маяковскому, что Сидоров Алексей, гимназист московской Медведниковской гимназии, находился под надзором полиции как участник нелегальной организации — «Союза учащихся средних учебных заведений». Но это на деле было безобидно. Стало скоро ведомо, что в среде гимназистов-товарищей оказался провокатор. Серьезных последствий донос не имел. Дальше скорее теоретического популярного социал-демократизма политические убеждения автора в те гимназические годы (до 1909-го) не поднимались...

Видит автор, что рассказ об его собирательстве не отделим от автобиографии, от рассказа о жизни. Она была, должно быть, типична для многих. Автор стал писать стихи! О, первые были революционны! Они затем переключались в романтику и символику. В 1910 году автор впервые увидел свое имя в печати как соавтор маленького сборника, в котором сохранялся пафос «веселых революций»... В. Я. Брюсов в одной из своих критических статей процитировал одну строчку из другого стихотворения Алексея Сидорова, один сонет попал в сборник «Чтец-декламатор», другой, более поздний, — в «Русскую мысль». Но поэтом я, пишущий эти строчки, не признал себя сам. С университетских лет началась серьезная искусствоведческая школа, наметился особый, специальный уклон изучения графики и книги. И деятельность собирательская естественно подчинилась росту совести ученого и родившемуся острому сознанию друга всей художественной современности. Везде побывать! Со всеми познакомиться! Все увидеть! Все прочесть! И, если можно, иметь всегда рядом с собою книгу и графику...

•

Первые рисунки моей коллекции я приобрел в начале 1910-х годов. Тогда намечались две возможности собирания графики, помимо простейшей: подбора репродукций, иллюстрированных книг и журналов. Первая из этих возможностей была купить на выставке у художника недорогую вещь. Вторая — искать по магазинам. В Москве было таких два магазина — Дациаро и Аванцо, где продавались гелиогравюры и другие качественные воспроизведения старой и новой живописи, встречались и рисунки, порою западные... Но очень второсортные. Моя симпатия была отдана тогда магазину уже упомянутой Общины св. Евгении, помещавшемуся в конце Кузнецкого моста. Здесь можно было подбирать открытки. В маленьких, но очень четких воспроизведениях приобрел я подборку иллюстраций Федора Толстого к «Душеньке» Богдановича и до конца оказался прельщенным его миром, прозрачным, сквозным, как кружево, и бездумно красивым, как морозный узор на стеклах зимою. От «Мира искусства», понимал я, дороги ведут в разные стороны. Его недавние образцы были западными. Книжка издательства «Шиповник» познакомила с Бердслеем, которому я через несколько лет посвятил монографию. Но был в графике, понимаемой как особый вид искусства рисунка, и другой исток: классика. От Нарбута, чьи детские книжки стал я собирать в той же Общине, можно было перейти к Дюреру, а от Сомова — к Федору Толстому.

Надо себе представить молоденького студента-поэта, только что начавшего печататься, только что через свою «поэзию» вошедшего в круг издательства «Мусагет», познакомившегося с писателями и художниками символистского толка, недавно в первый раз побывавшего в Петербурге и попавшего на выставку «Аполлона», представить его — меня! — во всем его тогдашнем наивном чудачестве, руководимым исключительно напря-

женными «эстетическими потребностями»... Я тогда любил повторять строки В. Я. Брюсова: «Помни, помни голос мертвого: лишь одно люби — Прекрасное». Под «мертвым» понимал я, учащийся историко-филологического факультета, Прошлое. Годы были реакционными. Первая русская революция потерпела поражение, власть была у врагов. Поклоняться «прекрасному», которое было «далеко», не мешали, а на издательской марке первых художественных монографий, прекрасно изданных И. Кнебелем, значились начертанные рукою прекрасного мастера Е. Е. Лансере гордые слова: «Скована жизнь — свободно искусство».

Эта моя тогдашняя психология и оправдывает — скорее объясняет, чем оправдывает! — приобретение первых рисунков, легших в основу моей коллекции. В Общине св. Евгении на стене — застекленные рисунки. Один имеет надпись: «Федор Толстой». Цена до смешного низка, несколько рублей. Если бы не молодая наивность, сообразил бы я сразу, что не подлинный рисунок Федора Толстого висел передо мною, за такую дешевую цену его бы не продавали, а если раньше не купили за бесценок, то значит, сомневались в подлинности. А я был искренне рад! Я знал по Третьяковской галерее рисунки Федора Толстого пером, его гравюры резцом. Здесь был карандаш. Мягкие штрихи очерчивали контуры облаков и классических богинь. Рисунок стал моим. Я невольно начал задумываться над проблемою различия между «рисунком» и «графикой», которую я стал понимать как рисунок особого типа законченности, контурный или контрастно черно-белый, предназначенный для типографского — цинкографического — воспроизведения. Еще более раннее приобретение моего нового собирательства было сделано на выставке Московского товарищества художников, где еще молодой тогда мастер офорта и рисунка пером В. Н. Масютин выставил четыре проекта книжных знаков: надо же мне было иметь свой экслибрис...

Параллельно собиранию графики — в основном рисунка, сначала в репродукциях, затем в оригиналах — шло мое собирание книг. Библиотека, книгособирание, «жизнь в книгах и с ними» началась для меня тогда и осталась доныне такою естественною, что писать о ней и не необходимо. Но как, имея библиотеку, не иметь к ней Ex Libris! Проекты Масютина на выставке Московского товарищества художников были четко графичны и по цене приемлемы для моего студенческого бюджета. Я выбрал проект, изображающий некоего денди, склоняющегося над книгой. Для книг моих тогдашних друзей-символистов знак вполне подходил. Но одним из предметов моего книгособирания была литература по истории, в частности Французской революции конца XVIII века. Масютинского денди, к которому художник любезно пририсовал мои инициалы, на книгу Жореса наклеить было нельзя. Второй мой экслибрис я сочинил себе сам и включил в его рисунок слова (по латыни): «Искусство — бессмертная тайна». Романтика! Что живое, настоящее большое искусство Правды бессмертно, в том убеждены мы и теперь, несмотря на все лозунги «слева» (от конструктивистов до абстрак-

ционистов) о смерти искусства. А почему бы не сохранять искусству обаяние таинственного, подлежащего открытию, разгадыванию, познаванию? Свою романтическую молодость я понимаю. В дальнейшем мне делали экслибрисы для разных разделов библиотеки, разрастающейся и живущей со мною вместе, почти все лучшие мастера советской графики: И. Н. Павлов и В. А. Фаворский, А. И. Кравченко и Г. С. Верейский, делали мастера дружественных социалистических стран... Ранние «знаки» библиотеки запечатлели ее состав в годы непосредственно перед великим освобождением, спасительной бурею Октября. В революционную культуру я включился сразу и бесповоротно и горжусь тем, что с первого часа революции и доныне ни одного дня не провел вне государственной штатной работы: в музее, в вузах, в научных институтах.

•

Из всех видов коллекционирования графики самый трудный и, возможно, самый богатый нежданными приключениями — это собирание рисунков западных старых и новых мастеров.

До революции в нашей стране существовала прекрасная коллекция рисунков старых мастеров в Эрмитаже. Были частные коллекции: П. В. Деларова и С. П. Яремича в Петербурге, А. В. Прахова в Киеве, Д. И. Щукина в Москве. А. В. Прахов опубликовал каталог своего собрания в «Художественных сокровищах России». В интереснейшей статье В. В. Стасов напомнил о замечательной коллекции Голицыных в Москве. Все эти собрания, естественно, составлялись за рубежом, привозились в Россию как «Память о старых мастерах» (так был озаглавлен альбом с вклеенными туда избранными рисунками, преимущественно итальянскими, пожертвованный С. В. Пенским в только что открывшийся Музей изящных искусств в Москве). В пределах нашей страны составить более или менее объемную коллекцию рисунков зарубежных художников было почти невозможно. В антиквариатах их не встречалось. Только аукционные продажи — например, собрания Деларова в 1910-х годах — позволяли бы рисункам старых мастеров переходить из рук в руки. О планомерности собирания рисунков до революции вообще мало кто думал. У меня лично интерес к графике зародился и развился, помимо юношеских увлечений, благодаря моей научной специализации.

В Московском университете на отделении археологии и истории искусств историко-филологического факультета я впервые над листами «Апокалипсиса» Альбрехта Дюрера встретился с обаятельным старшим студентом того же отделения Владимиром Андреевичем Фаворским, и он мне указал на связь рисунка готической литеры с изломами линий этих гравюрных листов. Профессор В. К. Мальмберг объявил для немногочисленных студентов отделения специальный семинар по Дюреру. С исключительной радостью я через два года мог в Мюнхенском университете, куда меня коман-

дировали после окончания Московского университета, прослушать курс по истории графических искусств «самого» профессора Генриха Вельфлина — очень умного и тонкого наблюдателя, олимпийца и вовсе не такого последовательного формалиста, каким многие его считали. Графику старых мастеров изучал я в музеях Германии, Австрии и Италии. До конца сохраню я благодарную память о радушном руководителе всемирно известной венской Альбертины (музея графики) И. Медере; он был по происхождению крестьянином, а стал неоспоримым авторитетом по рисункам старых мастеров. Но в зарубежных путешествиях тех лет я учился, смотрел, читал — и ничего не собирал: привез на родину только один прельстивший меня офорт ставшего для меня потом также одним из любимых мною мировых мастеров, Франсиско Гойи... Но совсем иное ожидало меня, всех нас после революции.

Об этой грани нашей культурной истории можно вспомнить очень много интересного. На «рынок» были брошены неведомо откуда взявшиеся предметы искусства и старины. В панике бежавшие именитые богачи бросали все. На известных московских рынках — Сухаревском и Смоленском — можно было найти совершенно неожиданные вещи. Государственный контроль — где был он? В музеи приносили случайные листы, а главное внимание Отдела по делам музеев было, естественно, посвящено объединению в государственных хранилищах частных коллекций картин или произведений прикладного искусства. Как известно, музеи страны совершенно исключительно пополнились путем национализации дворцовых собраний. Для такого собирателя, каким был я тогда, приват-доцента Московского университета и одного из младших хранителей Музея изящных искусств при МГУ, возможностей собирания графики было не столь много. Но возможности все же были. Книги, разрозненные тома или дефектные экземпляры старинных изданий сами «шли в руки». Открывались шансы собирательских благородных приключений.

С искренней благодарностью, к которой ныне примешивается известная доля иронии, вспоминается Общество любителей старины, собиравшееся, устраивавшее доклады и, главным образом, аукционы в помещении бывшей женской гимназии в одном из Кисловских переулков, потом в более комфортабельном помещении Архитектурного общества в переулке Ермолаевском (теперь улица Жолтовского). Во главе Общества любителей старины, основанного еще до революции, стоял обаятельный В. К. Трутовский, хранитель Оружейной палаты в Москве, секретарь Московского археологического общества, сам собиратель, нумизмат и экслибрисист. Общество любителей старины объединяло и ученых, и энтузиастов, влюбленных в старую Москву, и собирателей, и, главным образом, владельцев старых наследств, так или иначе сохранивших кое-что, стремящихся реализовать разрозненный фарфоровый сервиз, кусок старинного кружева, книгу, табакерку, что угодно еще. В том числе и вещи несомненной большой художественной

ценности. В Обществе этом можно было встретить писателей, артистов, пожилых дам, музейных работников. Собрания проходили живо. Очень талантливый И. И. Лазаревский, человек к искусству стоявший близко всю свою жизнь, стал при Обществе издавать журнал «Среди коллекционеров», сначала в числе двухсот экземпляров, печатавшихся литографским способом. Это было уже с 1921 года; но в 1919 и 1920-х годах, легендарных, трудных, голодных и прекрасных, Общество любителей старины было, с одной стороны, прибежищем обломков прошлого, с другой стороны, местом искания тех крупиц наследия, народных сокровищ, какие надо было найти, включить в общую систему государственного хранения, музейного, выставочного, галерейного и библиотечного, где вещи «частновладельческие» встали бы на свое место, нашли бы себе пристанище, «уют» и «покой», уход и оценку. Со второй половины 1919 года, работая как один из хранителей музея при университете, я лично своего собирательства графики не продолжал. Я для музея, имевшего на эту цель поистине мизерные средства, сумел за два года приобрести известное число неплохих рисунков старых мастеров, в музей приносимых совершенно случайными лицами или же, наоборот, друзьями музея. На страницах журнала «Среди коллекционеров» (1921, № 10) я опубликовал кое-какие сведения на этот счет. Увы! Из приведенных там атрибуций рисунков критику впоследствии выдержали не все... Я учился. В музее была хорошая библиотека. Накоплялся опыт. Усиливалась любовь, росло понимание графики и рисунка. А так как без собирательства я уже себе не представлял полномерной жизни, стал я именно в Обществе любителей старины собирать медали.

К бронзе, к малым формам пластики меня подвела все та же давняя любовь к искусству Федора Толстого, бывшего медальером и скульптором раньше, чем стать гравером-иллюстратором. В те годы я носился с мыслью написать монографию о Ф. Толстом, чей облик мне представлялся благородным и содержательным. Собирание медалей доставило мне немало радостных минут, но не стало специальностью; было к тому же по возможностям ограниченным. И в Обществе любителей старины и в мало-помалу открывавшихся в Москве комиссионных и антикварных магазинах, не говоря уже о рынках, медалей бывало немного, специалисты-нумизматы собирали монеты, и не помнится мне ни одного случая, когда в мою собирательскую орбиту попала бы целая коллекция медалей, как иногда приходилось слышать о появлении в Петрограде и в Москве каких-либо драгоценных альбомов рисунков — так называемых «усадебных» или «семейных», на страницах которых рисовали в старину знакомые художники или любители. Встречались и оставались зафиксированными на страницах журнала «Среди коллекционеров» также и сведения об альбомах «коллекционных», подобных тому, который был еще раньше передан в Музей изящных искусств С. В. Пенским. Но мимо меня проходили они. В Обществе любителей старины на аукционах рисунки старых мастеров почти не попадались. Порою

мне удавалось полузнакомых владельцев переадресовывать в музей. Ценностей мне не запомнилось ни одной. «Рисунки обычно идут слабо»,— писал хроникер в журнале «Среди коллекционеров» (1923, № 5-6), тут же сообщая как исключение, что «коллекция, состоящая из десяти рисунков Лагорио, Мясоедова, Максимова, А. Васнецова и других», куплена была в апреле 1922 года на аукционе Общества любителей старины за 10 миллионов 100 тысяч рублей тогдашними деньгами.

Но время шло. В 1921 году поездка в Петроград позволила мне заниматься в Эрмитаже, познакомиться с С. П. Яремичем, А. Н. Бенуа, М. В. Доброклонским. Вместе посетили мы собиравшегося уезжать коллекционера графа Плятера. Здесь впервые я приобрел некоторые западные рисунки XIX века. Начинался нэп. В Москве бурно и широко стали открываться комиссионные и специально антикварные магазины, при некоторых устраивались аукционы. «Рынок», или просто возможность широкого распространения между самыми разными лицами художественных произведений, расширился, стал на время фантастичным — и быстро сошел на нет...

С тою эпохою связан в моей собирательской жизни эпизод, который остается до конца ее единственным или почти таким. Как часто бывает, удача сопутствует искателю в молодости, в начале его пути, чтобы потом долгое время его больше не навещать. Есть в этом, возможно, некая закономерность. Если бы через мои руки не прошли рисунки старой коллекции М. А. Окулова — не стала бы коллекция моя тою, о которой ведется здесь рассказ...

В то время я не работаю в Музее изящных искусств и приобретать могу рисунки для себя, до конца жизни их полюбив и специальность свою определив как изучателя как раз старых западных мастеров рисунка. Как и другие квалифицированные искусствоведы, я порою выступаю как эксперт. Но мне приносят для определения картины, от чего я обычно уклоняюсь. Приносят книги. Произведения графики меня прельщают чем дальше, тем больше. И вот — в некий весенний день 1922 года — приглашение прийти посмотреть собрание рисунков, предназначенное для распродажи. Совсем недалеко. В одном из переулков между Арбатом и Кропоткинской улицей.

Старый дом. Хорошая светлая комната. Любезная нестарая дама. На рояле (или был это некий пюпитр?) передо мной открывается папка довольно большого формата. И — лист за листом чудесные по редкости рисунки старых западных мастеров...

Об этой коллекции, составленной за сто лет до того, то есть в первой половине XIX века, мною была написана специальная статья в журнале «Среди коллекционеров» (1923, № 7-10). Однако журнал печатался тиражом в тысячу экземпляров и сейчас находится только в крупнейших библиотеках. К тому же по-иному освещает память сейчас и обстоятельства первого знакомства, и выводы специального изучения. Коллекция принадлежала М. А. Окулову, бывшему в свое время первым директором Первой

московской казенной гимназии. Он родился в 1788 году, умер в 1853-м, был офицером в молодости, помещиком, владельцем большой библиотеки. Когда я просматривал папку, в ней было сто шесть листов, хорошо монтированных, пронумерованных, надписанных. Она была уже неполна... Ее не существует ныне. В моем личном собрании осталось несколько рисунков, я способствовал распределению остальной части среди друзей, с удовлетворением отмечая, что в аукционный спекулятивный ажиотаж рисунки коллекции не попали, и с горестью констатируя, что в то время московские музеи не имели уже возможности быстрого приобретения произведений графики... Вместе с тем, начав собирать рисунки на свой страх и храня их как зеницу ока, я дал себе слово, что вся коллекция моя будет после моего окончательного ухода с жизненной сцены передана в государственные музеи, что я только временный хозяин, первый изучатель, пожизненный хранитель, претендующий разве только на право первой публикации собранного материала...

Прошло более сорока лет после встречи моей с рисунками окуловской коллекции. За это время мое личное собрание рисунков увеличилось во много раз, но ни один рисунок его не был мною продан. Принципиально возможным я считал для себя только обмены с сотоварищами-коллекционерами или передачу какой-либо группы листов государственному музею. И только теперь, когда есть у меня право считать собрание мое в некоей мере завершенным, превратившимся в коллекцию, позволяю я себе о ней и о самом процессе ее создания рассказать в этих непритязательных записках.

В коллекции Окулова превалировали рисунки художников Франции, начиная с XVI века. Хорошо было представлено XVIII столетие. Два рисунка Гравело, подписанные и не вызывающие никаких сомнений в их подлинности, были через мое посредство куплены страстным книголюбом (и поклонником французского рококо) М. И. Щелкуновым, а после его смерти вернулись ко мне. Здесь у меня нет оснований описывать коллекцию Окулова более подробно, нежели сделал я это сам в 1923 году. Но на главном и самом трудном рисунке собрания остановиться надо. У меня буквально похолодели руки, когда я развернул папку, переложил листы — и увидел Дюрера...

Я им занимался задолго до того. В Нюрнберге побывал впервые в 1910 году. Изучал его гравюры. В составе рисунков альбома Пенского в Музее изящных искусств (я сознательно сохраняю названия музеев и городов такими, какими были они в те годы) был один рисунок, приписанный Дюреру, но с первого же взгляда узнаваемый как копия с одной из гравюр его. И другие аналогичные рисунки видел я, копирующие более или менее точно гравюры Дюрера. В Эрмитаже рисунки Дюрера были мне известны, они были поздними, в подлинности их усомнился автор самой обширной монографии о Дюрере, на русском языке написанной, казанский

профессор А. Миронов. Но в Москве — и настоящий Дюрер! С монограммой и с датой 1495 года! Года женитьбы Дюрера и его пребывания в Венеции!

После первого переживания и волнения первой встречи с неведомым произведением искусства перед собирателем, который относится к делу своему серьезно и требовательно, встает следующий сложный, трудный и ответственный цикл переживаний. «Муза собирательства» становится мудрою испытательницею. Собиратель должен ответить на ряд вопросов: подлинное ли перед ним произведение мастера, не копия ли, не подражание ли, не подделка ли. И дальше: как сделан рисунок, чем, и для чего, и содержание рисунка, и его связь с другими, и время создания. Часто возникают и вопросы истории данного рисунка как памятника: откуда попал он, через какие руки прошел, прежде чем очутиться в моих руках. Встает вопрос и о сохранности, о порче, о возможности раставрирования...

Это комплекс, но переживание едино. Волнение, недоверие к самому себе и к Фортуне, к музе собирательской удачи. Над рисунком Дюрера мне пришлось волноваться годы...

Лист изображал танцующих и музицирующих детей, смешно, по-взрослому себя ведущих, типичных итальянских «путти», полуангелов, полуамуров, каких бездна в итальянском искусстве XV и XVI веков. Выполнен рисунок пером исключительно тонкой и уверенной рукой, штрихами не туши, как предположил я при первой публикации рисунка в журнале «Среди коллекционеров» в следующем, 1923 году, а чернил несколько разного оттенка. Что сразу не вызывало сомнений — это монограмма и дата. Подделать их так — и к тому же в первой половине прошлого века, когда составлялась коллекция Окулова,— вряд ли кто бы мог. Но — теперь в этом обязан я сознаться со всею откровенностью — принять то, что ко мне пришла такая удача, что я в начале самом моего собирания старых рисунков нашел Дюрера, единственный его рисунок в Москве в то время, просто побоялся. В течение больше чем пяти лет я убеждал себя, что передо мною не «сам» Дюрер. В статье журнала «Среди коллекционеров» я пытался убедить и читателей своих, и самого себя, прежде всего, что передо мною копия с утраченного оригинала дюреровой молодости.

Есть собиратели, и таких большинство, которые твердо убеждены, что все, чем владеют они, подлинно, первоклассно, совершенно, что все в других местах и руках не то, подделка, фальшь. К такому типу собирателя принадлежал в Москве И. С. Остроухов, к которому на просмотр носил я рисунки, преимущественно русские XIX века, попадавшие в Музей изящных искусств. Остроухов, несомненно, очень многому научил всех московских собирателей, не только коллекционеров рисунка. Был Остроухов строг, и зато тем более ценился его авторитет суждения (хотя и ошибался он порою!). Я лично как собиратель и как историк воспитал в себе как раз обратное отношение к тому, что было у меня: сомневающееся, вечно

испытующее. Мне не верилось и часто не верится и доныне. Любовь к рисунку заставляла меня изучать все детали его техники, почерка художника, его мотивов, его замыслов и мыслей. Занятия историей искусств становились тоже поисками, путешествиями и приключениями, вторым циклом все того же единого творческого познавательного акта, каким является и само искусство, отражающее и преобразующее мир, и наука о нем...

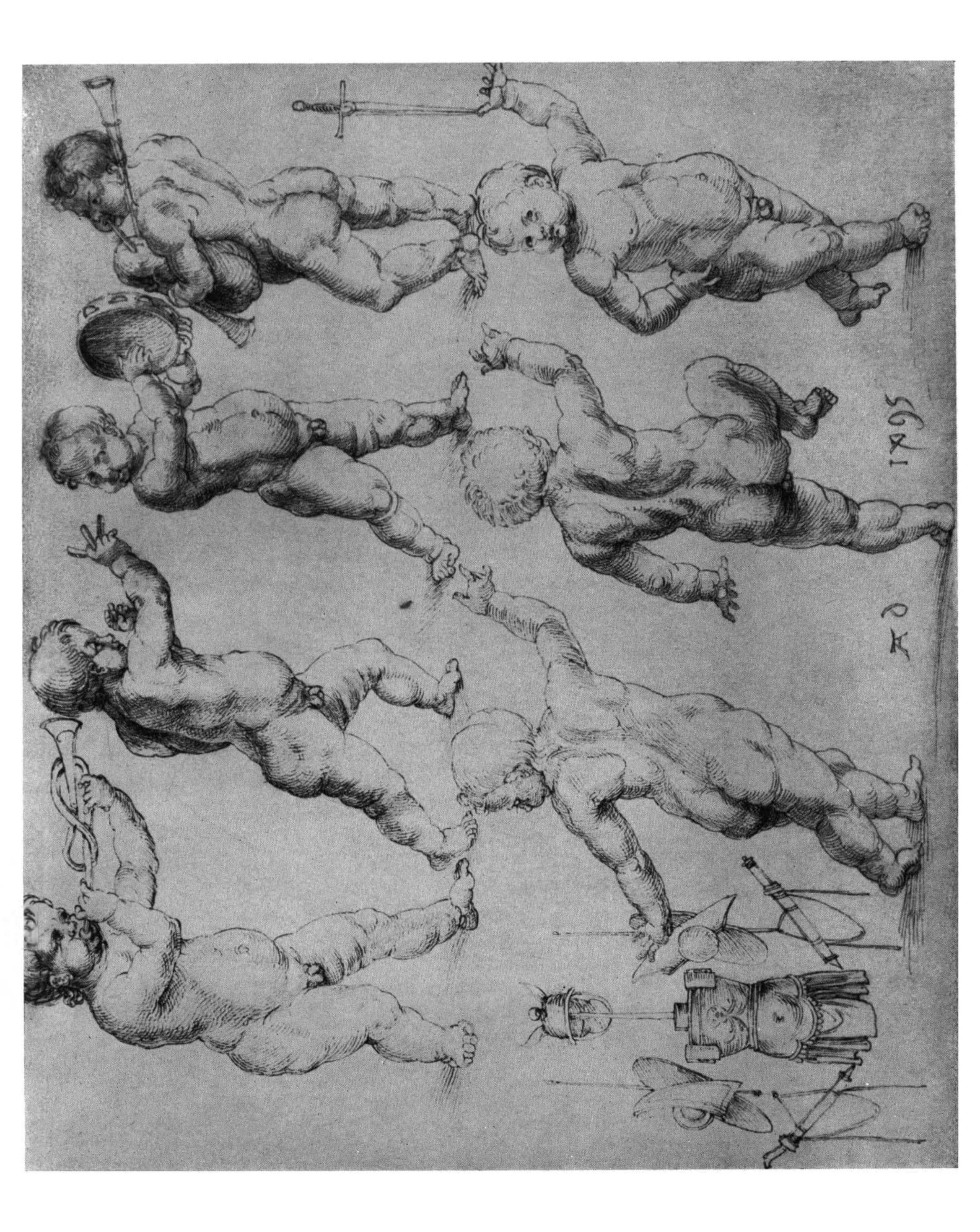
С рисунком дюреровских «путти» — был ли он оригиналом или копией (подделку я сразу отверг: ранние, конечно художественно еще вряд ли совершенные, рисунки Дюрера никто никогда не подделывал, особенно в первой половине XIX века) — мне пришлось возиться и мучиться еще немало. Встал вопрос и о его сохранности. Лист как будто сохранился хорошо; но при его фотографировании через желтоватый фильтр на рисунке обнаруживались пятна. Я лично, пользуясь советами реставраторов музея, постарался осторожно устранить эти оказавшиеся поверхностными пятна некоей ржавчины и с особым чувством понятного трепета отвез фотографии рисунка за границу, где предъявил их лучшим знатокам Дюрера — М. Фридлендеру и Ф. Винклеру в Берлине, Г. Титце в Вене. Ни у одного не возникло мысли о том, что окуловский лист — действительно оригинал. Конечно, не подделка. А копия? — «Сверьте штрихи рисунка в увеличении с другими рисунками Дюрера. Изучите его руку». И только после ряда лет сомнений этот вопрос оказался благополучно решенным.

Совершенно изумительный порою достигается результат при рассматривании штрихов рисунка в сильное увеличительное стекло или при микрофотографировании: уверенность руки, неповторимость приемов, нажимов и ослаблений штриха позволяет не только «графологически», но и эстетически приходить к убеждению: так нарисовать мог только один, только сам художник. А более длительное изучение его творчества приводит к еще более дифференцированному знанию: так мог нарисовать мастер — Дюрер или Репин — только в определенный период его творческого пути.

С особою благодарностью должен я здесь вспомнить уроки на этот счет И. Э. Грабаря в связи с рисуночным мастерством Репина и Серова!

1. Дюрер Альбрехт. 1471—1528.
Танцующие и музицирующие мальчики («Путти»).
Подписано монограммой *АД 1495.*
Перо, чернила; 27,2×31,6 *.
Из собрания М. А. Окулова.
Воспроизведено: «Среди коллекционеров», 1923, № 6-10, стр. 8; „Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen“, Berlin, XVIII, 1927, стр. 221; Lippmann-Winkler, Zeichnungen von Albrecht Dürer, VI, Berlin, 1927, № 623; H. Tietze. Der junge Dürer, Augsburg, 1928, стр. 162.

* Здесь и в дальнейшем размеры оригиналов указываются в сантиметрах; белая бумага не оговаривается.




AD 1495

Но пример листа с «Танцующими детьми» Дюрера еще не исчерпан. Что представляют они из себя сами? Ведь не живые же они дети? Откуда они? Они, несомненно, итальянского происхождения. В моей статье 1923 года я ставил вопрос о том, что они могут быть свободными вариациями Дюрера на темы каких-либо рельефов — хороводы танцующих детей очень часты в итальянской пластике XV века — или гравюр каких-либо: в те годы Дюрер, как известно специалистам, особенно увлекался как раз гравюрами резцом на меди замечательных мастеров Италии — Мантеньи и Поллайоло. Немецкий мастер, впервые попавший на юг, погрузившийся в благодатный мир воскрешаемой древности, в царство человека, освобожденного хотя бы в мечте, всецело поддался исканиям такого эстетического идеала, который был бы воплощен в обнаженном теле ребенка или взрослых людей. Его собственные наивности отстранялись перед образами большого гуманистического смысла. Стоило искать и тот итальянский первооригинал, который мог бы быть вдохновителем или образцом для дюреровских мальчуганов, пляшущих или играющих на музыкальных инструментах. В рисунке был еще странный античный «трофей». Откуда это все у совсем молодого, «неученого» Дюрера, как не с какого-либо произведения итальянского кватроченто?

Разве все это не интересно для зрителя? Разве это не волнует, не должно волновать собирателя? Разве не обязан именно он, живущий вместе с рисунком, разгадать его, насколько это в его силах?

После посещения Берлина и Вены я опубликовал на немецком языке в «Ежегоднике берлинских музеев» (1927, т. 48, вып. 4) некоторые мои соображения в связи с рисунком из окуловского собрания. Рисунок был три раза опубликован на Западе на основе предоставленных мною фотографий. Мне кажется, что я указал на один возможный источник для образов и самих мотивов движения дюреровских «путти» исследуемого рисунка. Его не раз упоминали и обсуждали в специальных работах о Дюрере иноземные ученые.

Случай с рисунком Дюрера при всей его сложности был, возможно, еще не так труден, как дальнейшие встречи с анонимными рисунками старых западных мастеров. На листе с «путти», танцующими мальчиками, имелись все же монограмма и дата. Было от чего отправляться. Гораздо сложнее те случаи, когда встреча с тем или иным рисунком или группой рисунков ставила меня перед вопросом: «Кто это? Что это? Какое это время? Какая страна?» Вопрос «кто сделал?» должен в этом ряду вопросов стоять в конце.

После разбора окуловской коллекции все приобретения рисунков старых мастеров мною делались от случая к случаю, и не столь интересно, как

1а. Дюрер Альбрехт.

Танцующие и музицирующие мальчики («Путти»). Деталь.

именно или от кого именно попадал ко мне рисунок; когда это имеет какой-либо смысл, здесь это каждый раз отмечается.

Начиная с первых лет революции собиратели рисунков встречались с остатками некоторых старых коллекций, которые распылились очень давно, разошлись по рукам, и мало шансов на то, чтобы о них возникло целостное представление. Рисунки переходили из рук в руки, и в мое собрание они попадали неустановимыми путями. Приходит полузнакомый старичок или хорошо знакомый сочлен Русского общества друзей книги, приятель по книжной лавке, художник, иногда даже студент. Приносит папку или вынимает из портфеля лист. «Предлагают купить»... Спрашивают мнение специалиста. Иногда торгуются, но ведь более или менее точной «котировки» рисунков никогда не было. Я, если можно было, всегда интересовался, откуда происходит рисунок. Порою отвечали охотно, иногда отказывались сообщить, чаще всего сами не знали. Только некоторое время спустя стало ясно, что в Москве в основном рисунки старых мастеров были осколками составленных еще в дореволюционное время коллекций Путятина и Деларова (обе из Петербурга), Паренаго (из провинции), М. П. Боткина. Московские собиратели рисунков старых мастеров — очень милый Д. И. Щукин, Н. С. Мосолов, отчасти Остроухов — свои собрания берегли и предназначали для передачи в Румянцевский музей, где тогда находился замечательный кабинет гравюр, теперь гордость Музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, подобно тому как собрание рисунков русских художников, составленное И. Е. Цветковым, закономерно влилось в Третьяковскую галерею.

Рисунок Дюрера был не только одной из первых удач всей моей жизни коллекционера, но и остается одним из самых исторически старых произведений искусства моего собрания. Два или три рисунка эпохи Возрождения я сознательно хотел бы расположить вслед за Дюрером. Их происхождение для меня остается неясным. В раннее время революции (приобретены они были в 1920-е годы), и особенно в Москве, «предыстория» очень и очень многих рисунков невосстановима.

В начале второй половины 1920-х годов распространение рисунков старых мастеров имело другой характер, чем в начале революции. Страна приступала к строительству социализма. Нэп сходил на нет. Многочисленные частные антикварные магазины закрылись. Общество любителей старины — куда исчезло оно? Оставалось Русское общество друзей книги, но отражавший его занятия журнал «Среди коллекционеров» прекратил свое существование. Я лично работал в университете, в Академии художественных наук и в Музее изобразительных искусств. Работы было много, она была очень увлекательна. Но свою собирательскую деятельность я вновь почти прекратил. Личное не должно же было сталкиваться с музейным! Более или менее качественные пополнения моей коллекции рисунков старых мастеров сделаны или до 1927 или после 1936 года. В течение этих девяти

лет я собирал почти исключительно русские дореволюционные и советские рисунки.

Но в 1926—1927 годах в Москве распродавались собрания Авиновой, Сатинского, Гольдберга.

Летом, помню, Авинова приносит мне довольно большой и очень интересный старый рисунок пером. Скрестив руки на груди, держа самодельный крест, глаза устремляя на лежащий перед ним череп, сидит, закинув напряженно ногу за ногу, бородатый обнаженный мужчина. Скала, камни. На переднем плане спящий лев, нестрашный и небольшой. Штрихи пера, которыми выполнен рисунок, уверенны и энергичны. Собирателю, как и вообще изучателю старого западного искусства, необходимо знать иконографию христианских святых. Здесь сразу угадывается Иероним — один из четырех «отцов церкви», бывший, кстати сказать, реально существующим лицом, ученым переводчиком Библии с греческого на латинский язык. Легенда об его «пустынножительстве», о том, что он приручил себе льва, полностью заслонила какое-либо правдоподобие весьма многочисленных его изображений. Иеронима охотно изображали в западном искусстве художники всех стран, в том числе и Дюрер. Передо мною встает вопрос, который порою мучает меня и теперь: если узнано, кто изображен, то кто изобразил — не столь ясно. Гораздо легче для историка искусства определить время создания рисунка. Здесь решают общие историко-художественные законы, которые достаточно хорошо ведомы.

В «Иерониме» доминирует человеческая фигура. Пространства, пейзажа почти не ощущается. Штрихи пера чеканят образ как каменный рельеф, подчеркивают мускулатуру с определенным знанием анатомии, лицо и волосы трактуют как античную почти маску. Отчетливы складки опоясания. Все это — акцент на фигурном, на человеческом, анатомическом, пластическом — указывает на классическое Возрождение, и не на позднее его время, хотя маньеризм есть уже в позе Иеронима. Вполне преодолено и Раннее Возрождение: художник бесспорно знает тело человека. Значит, первая половина XVI века определяется довольно быстро.

Нет в рисунке и неуверенностей копии, подражания, подделки. Штрих, или «почерк», уверен и быстр. Рисунок принадлежит хорошему мастеру, хотя и не великому. В нем нет необычного, того, что отличает композиционные рисунки Микельанджело, натурные — Леонардо или Дюрера. Интуиция или просто приобретший опытность глаз узнает в рисунке «второй сорт». А композиционные особенности, оставшийся пустым фон листа, общая распластанность сидящей фигуры, профильность отдельных мотивов заставляют думать о том, что художник — скульптор. Работающий скорее в мраморе, чем в бронзе.

Но кто он? Мне очень хотелось бы передать читателю те волнения, которые охватывают собирателя-изучателя, когда он ставит перед собою этот вопрос. Никаких «зацепок», традиционных приписаний листа имени какого-

либо мастера нет. И если большинство специалистов по истории искусств стали бы сразу искать художника в кругу итальянцев — хотя бы потому, что рисунок своеобразно красив, декоративен, — я лично, считая себя скорее знатоком Северного Возрождения, стал думать и о возможности найти автора рисунка среди немецких художников.

В этих случаях надо искать, смотреть, перебирать все доступные издания, альбомы, фотографии, воспроизведения в книгах и журналах. В моей библиотеке я старался создать себе такой «подсобный аппарат». И вот издание 1922 года рисунков из Альбертины: воспроизведение рисунка, изображающего Иоанна Крестителя с ягненком. Такая же техника: широкий, открытый штрих очень уверенного пера. И композиция как будто та же: фигура заполняет почти весь лист. И «Иероним» и «Иоанн Креститель» расположены по диагонали листа. Рисунок Альбертины приписан лучшим знатоком рисунков старых мастеров Иозефом Медером весьма известному художнику Германии первой половины XVI века Гансу Бальдунгу Грину. Раньше он приписывался самому Дюреру, но это отпадает: рисунок в Альбертине своевольнее, набросочнее.

Но является ли его автор — имя Бальдунга и самим Медером названо только предположительно — также автором того рисунка, который попал в мою коллекцию? Вновь начинаются волнения, колебания, и ответом является — нет.

Сравнение моего «Иеронима» с «Иоанном» из Альбертины убеждает в том, что сходства композиции и общего в стиле, в трактовке мотива мало, когда надо точно определить принадлежность рисунка не только эпохе, но и национальной школе и тем более — конкретному художнику. Сравнение показывает: автор «Иоанна» далеко не так последовательно отказывается от пейзажа, как автор «Иеронима»; автор последнего несравненно более сильно передает рельеф, пластичность всего, что относится к трактовке и общего и деталей. Рисовальщик «Иоанна» все волосы на голове своего святого изобразил поодиночке взвихренными линиями; автор «Иеронима» волосы трактует как сплошную массу. И сразу же становится ясным, что в «Иерониме» гораздо больше тяготения к антикизирующей красоте, а в «Иоанне» — к взбудораженности поздней готики. И штрих: в «Иоанне» тело моделируется «скобкообразными», недлинными линиями; в «Иерониме» этих «скобок» нет совсем. Горизонтальная штриховка как будто схожа; но в «Иерониме» налицо и вертикальная, порою решительная. А диагональной штриховки в «Иерониме» нет почти, когда же есть, то строится она на прямых параллелях, в «Иоанне» же была она изогнутой.

2. Бандинелли Баччо. 1488—1560(?).
Святой Иероним.
Перо, бистр; 35,5 × 28,5.
Из собрания Авиновых.



Художники разные! И собиратель начинает искать художника своего «Иеронима» среди итальянцев и скульпторов все той же эпохи, вполне подтверждаемой и сравнением с «Иоанном» из Альбертины. Из круга скульпторов, затмеваемых гением Микеланджело, останавливаюсь я в качестве возможного автора моего «Иеронима» на довольно неприятном художнике Бартоломео Брандани, более известном под именем Баччо Бандинелли. Рисунки Бандинелли, которых мало, отличаются характерной вертикальной штриховкою пера, и опубликованием рисунка моего собрания я хотел бы призвать специалистов на высказывание их мнения. Никогда не принадлежал я к числу тех, кто считает себя знатоком неопровержимым и гарантированным от ошибок. Предпочитал быть знатоком сомнений.

Не менее трудно и хлопотно было дело в собирательстве моем со следующим рисунком, публикуемым в данных «Записках». Он был мною приобретен просто и счастливо: его ко мне принесли, оценили дешево, оставили. Его я опубликовал уже, но в издании малопопулярном и труднодоступном, в «Трудах» отделения искусствознания Института археологии и искусствознания Российской ассоциации научно-исследовательских институтов общественных наук (РАНИОН). Этот первый выпуск «Трудов» вышел в 1925—1926 году, был напечатан тиражом тысяча шестьсот экземпляров, давно забыт. Опубликованный маленькой по размеру и неважной по печати таблицей, рисунок представляется мне вполне заслуживающим того, чтобы его вспомнить, вторично извлечь на свет.

Он крупен по размеру, в целый лист, бывший в свое время сложенным пополам. Он «картинен», живописен и декоративен, но линеен и не графичен. Определить и время и страну, когда и где выполнен был рисунок, привезенный его владельцем из Франции (на задней стороне есть надпись, указывающая на то, что был рисунок в коллекциях Нурри и «Жюльена де Парм»), труда не составляет. По содержанию он классичен и даже мифологичен: некие львицы везут колесницу, на которой восседает супружеская молодая чета, вакхические пляски и музыка сопровождают колесницу, в глубине античные здания, слева головы верблюдов, по рисунку скорее похожие на шахматных коней. Одеяния изображенных персонажей псевдоантичны. Но интереса к человеку, к телу мальчика (Дюрер) или старца («Иероним»), гуманизма в композиции нет. Время — более позднее, по ту сторону феодально-католической реакции. Вместе с тем рисунок и по композиции, и по трактовке образов еще не в эпохе и стиле барокко, это еще

3. Цуккари Таддео. 1529—1566.
Свадебное шествие Александра и Роксаны.
Перо, кисть, бистр, пробелка, серая бумага; 35,8 × 48,7.
Из собраний Nourrit и Iulien de Parme (надписи на обороте).
Воспроизведено: «Труды отделения искусствознания РАНИОН». Вып. 1. 1926, табл. XI.



Позднее Возрождение, явно Италия, портики на заднем плане римские. Даже особо вычурного маньеризма в рисунке не столь много. На рисунке есть «атрибуция», надпись — имя художника; но уже то, что сделана надпись по-французски, а не по-итальянски, указывает на то, что перед нами не подпись автора.

К проблеме подписей и надписей надо будет вернуться: здесь многому надо учиться! Надпись на рисунке, который попал ко мне в 1925 году, имя художника называла: Perin del Vaga. Пьерино дель Вага был художником круга Рафаэля и принадлежал по времени и по стилю к первой половине XVI века. Если мы и склонны были по первому же взгляду наш рисунок отнести к более позднему времени (говорю «мы», потому что рисунок мы обсуждали в Институте), то с Пьерино дель Вагой сближали все же рисунок две черты: первая — его сюжет, вторая — его картинность. Сразу видно, что был рисунок предназначен для перевоплощения в живопись и, конечно, скорее в большую фреску, нежели в станковую доску или полотно. И неизбежно вставал вопрос: как же уточнить все эти соображения?

В свое время единственным критерием подлинности рисунка считалась связь рисунка по его содержанию, его мотивам и образам с готовою живописною или скульптурною работою мастера. На рисунок как на произведение своеобразного и самостоятельно ценного искусства не смотрели. В рисунке видели только «черновик», только «подготовку». Думается, что одним из неоспоримых достижений искусствопонимания наших времен является признание графики искусством большим и равноправным в семье других. Рисунок как понятие может быть и шире и уже графики; но нет сомнения для нас, что рисунки старых мастеров высоко ценны и интересны для нас и тогда, когда они — подготовительные этюды для картин или эскизы их, и когда они задуманы и осуществлены без цели быть подготовкою или подходом к живописи, монументу, зданию.

Первые примеры данной книги подобраны именно так, чтобы сразу показать разнообразие рисунка по отношению к другим видам искусства. «Мальчуганы» Дюрера были, очевидно, впечатлением его от итальянского некоего образца. «Иероним» мог быть и вполне самостоятельным. Но «Шествие», к которому мы теперь обращаемся, приписанное Пьерино дель Вага, является явно эскизом к большой живописной композиции. Чтобы доказать это, следует, очевидно, просмотреть живопись Пьерино.

Помогает и сюжет. Супружеская чета на колеснице триумфа трактована не как мифологически-божественная. Элементы легендарности в рисунке, однако, есть: и становится естественно сблизить композицию рисунка с фресками, которыми Пьерино дель Вага украсил замок св. Ангела в Риме, темою взяв легендарное житие Александра Македонского. В героях «Шествия» сразу хочется видеть Александра и его знаменитую красавицу-жену Роксану. Но во фресках Пьерино, до нас дошедших, композиции «Шествия» нет. Вся система декорации внутренних помещений замка иная. И сопостав-

ление рисунка с немногими воспроизведениями достоверных рисунков Пьерино также приводит к убеждению, что старая надпись на рисунке ошибочна. Рисунок позднее, и не Пьерино рисовал его.

В таких случаях могут опуститься руки. Но искать надо. Тематика жизни Александра Македонского увлекала долго еще заказчиков эпохи феодальной реакции, затем классицизма. И здесь помогает изучение истории итальянского позднего искусства.

Роспись Пьерино в замке св. Ангела в Риме выполнена была в 1540 году. Через двадцать лет в замке известной римской аристократической семьи Орсини в городе Браччиано недалеко от Рима другой, более молодой художник Таддео Цуккари, брат известного теоретика Федериго Цуккари, тоже пишет фрески на тему легенд о жизни македонского героя. И здесь удается найти искомое: одна из фресок достаточно точно воплощает наш эскиз и делает это с такими небольшими и все-таки последовательно проводимыми изменениями, что отпадает и предположение: не был ли рисунок все-таки исполнен Пьерино дель Вагой и по нему другой художник выполнил фреску. В этих случаях выполнитель более бы придерживался оригинала!

Репродукция с фрески «Шествие Александра и Роксаны» работы Таддео Цуккари нашлась в книге ученого немецкого автора. Оставалась, однако, решающая проверка: сопоставить рисунок моей коллекции с рисунками Таддео Цуккари. Что же: подтвердилось! В первом выпуске «Трудов Института археологии и искусствознания» можно было вполне скромно рассказать об удаче, которая была же и победою розысков и размышлений.

Третьим избранным рисунком XVI века, на этот раз определенно немецким по типу и технике, в моей коллекции является бесспорно качественный (только очень пострадавший, с отломанным правым верхним углом) лист с монограммою HRS. Он интересен вновь методологически. Как определять монограммы, если они не так всесветно знамениты, хотя бы как дюреровская? Что говорит техника?

Последняя старомодна, восходит к концу средневековья. Грубоватая по поверхности тряпичная бумага покрывалась грунтом, составленным из мела и какой-либо истолченной в порошок краски, наносимым кистью. По такому грунту рисовать было надо кистью или чем угодно, причем, так как грунт был цветным, рисовали обычно черным (тушью, чернилами) и белым (белилами). Техника эта очень долго не продержалась и исчезла вместе с введением в практику рисунка цветной рисовальной бумаги. Она имела в Германии XV—XVI веков особое распространение. В нашей стране рисунков таких не столь много. Для настоящего реалистически осмысляемого рисунка, пейзажно-пространственного, цветные темные фоны, конечно, не подходят. Техника грунтованного рисунка обычна для отдельных идеализируемых фигур святых; на публикуемом здесь листе — девица с книгой и мечом, у ног ее разбитое колесо: иконографический признак святой Екатерины, легендарной мученицы, которую, по преданию, хотели колесовать,

но пришлось обезглавить мечом, поскольку злое колесо было уничтожено огнем с неба. Время, стиль определить труда не составляет. Рисунок уже послеготичен. Самый тип лица, складки одежды полно-округлы. Острая изломанность позднесредневекового искусства преодолена. Но как определить мастера или даже школу, которых в Германии того времени было несколько?

Когда историк и музейный работник встречается с произведением искусства, подписанным монограммой, он должен в первую очередь обратиться к «Словарю монограммистов» Наглера, весьма компетентному источнику столетней давности, доныне не превзойденному по полноте. Здесь, в третьем томе под номером 1439 значится художник, по имени неизвестный, подписывавший монограммой HRS свои работы. Работал он в конце XV века. Сверить его работы с данным рисунком возможности нет... Но в музее университета в Эрлангене был хороший рисунок с монограммой HR и с датой 1568, по технике грунтовки и по стилю напоминающий тот, который в Москве попал в мои руки. Был он только, возможно, лучше и позднее «Екатерины». В Берлинском кабинете гравюр — другой рисунок с той же монограммой и с датой 1531, по технике еще более близкий, по стилю не противоречащий «Екатерине», но ускользающий от возможности сделать вывод, ибо оказывается он копией с работы Альтдорфера, художника регенсбургского, южнонемецкого. «Екатерина» остается в моей коллекции незнакомкой, апеллирующей к знатокам. Но разве ее анонимность, принадлежность художнику, нам неведомому, но никак не лишенному качеств, умаляет эстетическое значение рисунка? В Екатерине налицо наивная серьезность, и держит она в правой руке раскрытую книгу жестом книголюбия. И техника, белым и черным выявляющая фигуру из темного синеватого фона, обладает особой красотой.

Рисунок входил в состав некоего старого большого собрания и был наклеен на большой лист более нового неокрашенного картона, на задней стороне которого были коллекционные пометы: Portefeuille № 35 Dessein № 15. Почерк XVIII века.

Романтика собирания рисунков старых художников включает в себя и эту грань. Откуда он? Из какой, очевидно весьма большой, коллекции отправился он в свое странствие, прежде чем в годы революции успокоиться в папке избранных рисунков моей коллекции и в последнем счете быть в составе государственного музея СССР?

Вдруг придет письмо: я, мы знаем, что это была за коллекция, в которой было не меньше тридцати пяти папок с десятками рисунков в каждой?

4. HRS (XVI в., Германия).
Святая Екатерина.
Подписано монограммой *HRS*.
Перо, кисть, тушь, белила, грунтованная бумага; 29,5 × 17,4.


HRS

Но на самой «Екатерине» собирательских помет не имеется... Есть одна, и как раз очень важная, на следующем листе, который я считаю себя вправе здесь обнародовать: маленькая буква М в кругу, отпечатанная внизу посередине листа с набросками разрозненных женских фигур,— это марка одной из самых знаменитых коллекций рисунков старой Европы: П. Ж. Мариетта в Париже, в XVIII веке бывшего другом художников и собирателем, чья коллекция давно разошлась по музеям всего мира, в основном купленная в Лувр. В данном случае я обязан указать, что долгое время никоим образом не решался и не пытался точнее определить лист, полученный мною от С. М. Милеева, художника и собирателя 1920-х годов, поставившего свою марку в нижнем правом углу листа. Милеев владел небольшой, но достаточно необыкновенной коллекцией рисунков, в составе которой был даже лист набросков Леонардо, мною виденный уже разрезанным на куски. Рисунок с женскими фигурами мне нравился сам по себе, и нельзя было сомневаться в том, что принадлежал он руке хорошего мастера. По стилю — или самый поздний XVI или ранний XVII век. По характеру изображения и по типам фигур — не итальянский маньерист или «академист», а мастер Севера. Только в 1950-х годах посетивший Москву чрезвычайно авторитетный знаток, руководитель собрания рисунков в Оксфорде сэр К. Паркер определил лист моей коллекции как рисунок Петера Пауля Рубенса.

О случае с рисунком Цуккари было рассказано выше. Удалось найти фреску, для которой рисунок был подготовительным эскизом, достаточно разработанным. Но рисунок, узнанный английским специалистом как произведение Рубенса, не является таким эскизом к картинной цельной композиции, он не композиционен. Он похож на «Мальчиков» Дюрера в том отношении, что фигуры листа разрознены, в общность не введены. Но у Дюрера фигуры детей были однородны по технике и стилю, восходили к одному некоему первообразцу, гравюре или рельефу. В листе, приписанном Рубенсу, фигуры, выполненные то карандашом, то пером, разновременны, являются как бы попытками художника нечто найти и никак не напоминают копий с чужой картины. Художник явно ищет. Варьирует поворот фигуры, очевидно изображающей некую купальщицу Сусанну или нимфу с урной. «Строит» позу. И работает все время явно из головы, без натуры, очевидно вызывая в воображении своем образы искусства классической живописи или скульптуры. Не античной, а ренессансной.

Лист с набросками пяти женских и одной (налево вверху) неотчетливой мужской фигуры сильно пострадал. Левая часть листа оторвана, он под-

5. Рубенс Петер Пауль. 1577—1640.
Этюды женской фигуры.
Карандаш, перо, бистр; 29,3 × 20,6.
Из собраний P. Mariette и С. Милеева.



клеен, был согнут, разрезан, снова монтирован. Был в «работе», и в этом его несомненный интерес. Но можно ли его определить точнее по времени? Связать с какими-либо произведениями Рубенса? Здесь бедою оказывается то, что аналогий слишком много! Между 1600 и 1615 годами Рубенс в Италии и, вернувшись, у себя на родине создает целый ряд картин, в которых мы встречаем сидящие или встающие женские фигуры в сильных поворотах протеста или стремления. Те же позы, варианты тех же поворотов и в «Рождении Венеры» из Потсдама, «Венере с Адонисом» в Эрмитаже, и в более ранних «Сусаннах» в Мадриде и Стокгольме, и в «Богине изобилия» из Академии св. Луки в Риме, и еще во многих других картинах. Прямого переноса так или иначе найденной на рисунке позы в живопись нет; но и не надо было бы ждать его, ибо все фигуры листа остановились на стадии наброска, быстрой фиксации образа. Этим именно и интересен лист.

Собиратель не имеет права игнорировать первые, черновые, наброски художника. Они часто наиболее непосредственны, наиболее быстро и прямо вводят в творческую лабораторию или в рабочую мастерскую ищущего, пробующего, не удовлетворенного собою живописца. В штрихах незавершенных или неразборчивых наиболее ясно и просто выявлен почерк. Рисунков Рубенса осталось вполне достаточно, чтобы было можно сверить штрихи, нажим пера или намечающего тень карандаша с известными листами музеев наших и зарубежных. От раннего времени Рубенса как раз имеется меньше достоверных материалов. Надо предоставить возможность другим собирателям и знатокам решить связь рисунка моей коллекции с творческим наследием великого фламандца!

Просматривающий данную книгу, быть может, угадывает план, по какому, рассказывая о своей коллекции, избираю я для иллюстрации, для остановки внимания то один, то другой рисунок, чередуя страны и мастеров в связи с интересующей пишущего эти строки проблемой. Наброски фигур Рубенса мною воспринимаются как частичные наброски для будущей картины. Был разработанным ее эскизом или этюдом рисунок Цуккари. Новый лист, какой я выбираю в моем собрании старых рисунков, по-иному, в другое время решает мысль художника о картине.

Чудесным, по-моему, примером такого отношения к рисунку, сразу фиксирующему быстро и непосредственно представление о будущей картине, является в моей коллекции рисунок-набросок, изображающий оплакивание мертвого Христа, традиционную сцену «Pietà». Очень плавными, текучими линиями очерчена группа. Красящее средство художника — бистр,

6. Карраччи Аннибале. 1560—1609.
Оплакивание («Pietà»).
Надпись: *An. Car.*
Перо, бистр; 19,1 × 26,6.
Из собраний Vallardi, В. Горшанова, М. Доброва.



коричневый и жидкий, разъел в местах наибольшей густоты штрихов бумагу, но рисунок представляется неиспорченным и в своей набросочности воплощает даже то требование или пожелание использовать в живописи качество свежести, незаконченности, «non finito», какое встречается в итальянской теоретической литературе конца XVI века. Рисунок сразу позволяет определить его место и время: Италия и тот классический «академизм», который связан с именем художников семьи Карраччи. В правом нижнем углу сангиной другою рукой, нежели та, которая выполнила рисунок, намечены первые слога имени Аннибале Карраччи. В мои руки рисунок попал в те же 1920-е годы как подарок от обаятельного человека и прекрасного мастера гравюры М. А. Доброва, получившего его, в свою очередь, раньше от В. Горшанова, владевшего, как рассказывали мне, небольшою, но хорошей коллекцией старых рисунков, приобретаемых им за рубежом. В левом нижнем углу рисунка штамп Д. Валларди, торговца-антиквара в Милане.

В целом ряде случаев интересы собирателя, поставившего себе целью рассказать о своей коллекции, сталкиваются для меня с интересами искусствоведа, который бы хотел обратить внимание на то, как в данном рисунке линии, очень бегло и уверенно очертившие купы деревьев на заднем плане, «текут» справа налево, замыкая группу матери, наклонившейся над телом сына, как в вытянутом эллипсе снизу слева соответствуют этому изогнутые линии тени или ткани, на которой расположено тело, слишком красивое, чтобы возбуждать подлинную негодующую боль при виде жертвы. Но «формальный анализ» не должен входить в задачу этих записок. Собиратель обязан ответить на вопрос, можно ли верить старой атрибуции, назвавшей автором картины лучшего представителя известной семьи Карраччи в Болонье.

В использованном нами уже альбоме избранных рисунков венской Альбертины был опубликован рисунок на ту же тему «Pietà» старшего Карраччи — Агостино. Та же техника, но все иное. Композиция не текучая и плавная, а статичная, по-раннему пирамидальная. Штрих пера обрывист, энергичен, но не стремится слиться с течением других в гармоническую сомкнутость. Почерк и эстетика — другие! Рисунков Аннибале Карраччи достаточно; все они, как и попавший ко мне, мягче и более слитны.

И снова удача собирателя. В 1927 году я получил заграничную командировку от Наркомпроса для работы в музеях Германии и Австрии. И в Вене, в знаменитом ее историко-художественном музее — картина Аннибале, воспроизводящая очень близко композицию рисунка моего собрания.

Найти реальную связь рисунка старого мастера с его картиной или статуей не всегда удается, но когда это устанавливается, это радует, потому что бросает свет на творческий процесс, на приемы данного художника и его времени, на формальные и технические условия, с одной стороны, на идейные задачи и социальные функции произведения искусства — с другой. То,

что в рисунке с натуры или в замысле художника могло быть простым и реально связанным с видимым миром, в картинах старых мастеров часто претворялось в импозантное или «возвышенное». В просмотренных примерах рисунков моего собрания пока не было ни одного, нарисованного с натуры, связанного с конкретной действительностью, художника окружавшею. Более конкретными становятся эти отношения художника с окружающим его миром в XVII веке, что, конечно, никак не означает, что не было их раньше. Тот же Дюрер оставил потомству сколько угодно самых точных рисунков с натуры. Знамениты опыты в этом плане Леонардо да Винчи и сколь угодно большого числа прогрессивных художников, начиная с эпохи Возрождения. Но, возможно, не случайно, что множатся портретные и натурные штудии в более позднее только время. Из рисунков XVII века в собрании моем хочется по некоторым причинам остановиться на совершенно конкретном примере реалистического портретного рисунка. Быть может, не случайно связан он с Францией, со страною, давшей Клуэ и мастеров карандашного портрета.

Новый избранный пример из моего собрания рисунков старых мастеров был, как и композиция Т. Цуккари, предметом моей небольшой и, конечно, давно затерянной статьи в упомянутых «Трудах РАНИОН» (выпуск второй, вышедший в 1928 г.). Портретный рисунок, выполненный красным и черным карандашами (сангиной и углем) во Франции в середине XVII века, принадлежал моему профессору и учителю Вл. К. Мальмбергу, приписывался знаменитому французскому портретисту и граверу Нантейлю. Путем изучения гравюр в Музее изобразительных искусств удалось найти точное воспроизведение рисунка в гравированном резцом на меди портрете секретаря французского короля-солнца Людовика XIV; имя изображенного «мастера-писца» было подписано и на рисунке: «Барбедор». Автором же гравюры (следовательно, и рисунка к ней) оказывался не столь знаменитый, как Нантейль, его современник Жан Буланже.

В чем интерес такого произведения старой графики для нас теперь? В 1928 году, когда я впервые опубликовал рисунок, весь пафос историко-художественных исследований был устремлен на открытие новых фактов, на собирание данных без слишком широких обобщений или углублений. Мы искали материалы, жадно копались в единичном и боялись слишком осмысливать общее. Теория или социология искусств в их историческом развитии была отдельною дисциплиной. Нас критиковали и за формализм и за вульгаризацию, чуть только мы пытались давать какие-либо обобщающие выводы. Но советская наука об обществе все-таки развивалась, и из стен РАНИОН вышли многие авторитетные деятели «художественных наук» более позднего времени. Портрет Луи Барбедора, секретаря короля Людовика XIV, выполненный Жаном Буланже около 1650 года, мог бы ныне стать предметом особого, весьма тонкого анализа, вскрывающего различие между рисованным оригиналом и его воспроизведением в гравюре

резцом по меди; можно было бы подробнее, чем так много лет назад, говорить о социально-типическом начале гравированного и рисованного портрета, и о качестве рисунка в сравнении с перечерненною и ставшею резкой гравюрою возможно было бы найти слова, по-другому убедительные, чем раньше.

Изучение рисунков старых мастеров на протяжении более чем пятидесяти лет их собирания привело и приводит всякий раз к очень интересным наблюдениям. Как раньше, ценим мы в рисунке его убедительность, его правду; мы видим его качество и в выразительности и в непосредственной декоративной его красоте. Рисунок Жана Буланже в этом отношении очень художественно убедителен своим контрастом черных волос портрета с общим красным тоном всего остального. Мы не можем не искать в портрете типичного как для изображенного, так и для изобразителя. Главным же в таком обобщенном анализе искусства рисунка, какой позволительно сделать, подводя итог всей деятельности собирателя за полвека, является, очевидно, нечто весьма ответственное, что может быть формулировано только предварительно и осторожно. Если искусство изобразительное есть образное отражение реально существующего бытия, то именно рисунок, фиксирующий наиболее быстро и кратко первое воздействие бытия на сознание художника, дает нам в руки материал для понимания процесса освоения мира людьми. И в нашем коротком просмотре материалов одного только собрания портрет оказывается тою дорогой или дверью, какие вели художника-человека к познанию действительности; в чреде нами здесь просмотренных рисунков и Дюрер, и Бандинелли, и Цуккари, и мастер HRS, и Рубенс, и Карраччи — все отправлялись от представлений, от «идей», от образов легенд, традиций или более раннего искусства; и только портретный реализм такого скромного мастера, каким был Жан Буланже, начинает в этой серии элемент рациональный. Недаром был Буланже современником и соплеменником Декарта! Портрет Луи Барбедора, который попал в Москву, интересен как принципиально новый вид искусства. Как рисунок он отмечен к тому же высокою мерой законченной самостоятельности. Его «сухость» обладает особою художественной мерой воздействия.

Семнадцатое столетие вообще, как ведомо, совсем по-новому поставило проблему отношения человека-художника к природе. После очень трезвого

7. Буланже Жан. 1608—1680.
Портрет Барбедора.
Надпись: *Barbedor M^er^ Ecrivain.*
Сангина, итальянский карандаш; 26,1 × 20,2.
Из собраний CIK и В. К. Мальмберга.
Воспроизведено: «Труды отделения искусствознания РАНИОН». Вып. 2. 1928, табл. XV.



портрета представителя такого же трезвого типа, каким был Луи Барбедор в трактовке Жана Буланже, быть может в силу контраста хочется здесь из не столь многочисленных в моей коллекции примеров рисунка фламандского и голландского XVII века избрать этюд дерева, нарочито интересного, почти фантастически вьющего и опускающего свои ветки, неопределимого по породе, но неоспоримо эффектного. Живописно мягкий, пространственный, сложный по технике рисунок мог быть выполнен только в Голландии и только в XVII веке. Так по меньшей мере представляется. В дальнейшем будет интересно вспомнить именно этот рисунок, предвещающий более новые столетия. Так, как рисовал своих «Путти» Дюрер, больше рисовать никто не будет, и не получит в дальнейшем аналогий «Pietà» Аннибале Карраччи. А «портретов дерева» будет много, в том числе и в русском искусстве. Данный рисунок выделен для остановки на нем не случайно. Натурного или естественнонаучного в нем нет. Образ дерева взят и дан в плане эстетическом, не дендрологическом (дендрология — часть ботаники, изучающая именно деревья). Все, что говорилось историками стилей о барокко как о художественном языке, характерном для искусства XVII века, может быть сказано о данном рисунке, но вместе с тем он все же оправдан также и как пример вполне реалистического внимания художника к окружающей природе.

Семнадцатое столетие, однако, велико, и если мы даже интуитивно приняли бы указание на Голландию как на страну происхождения рисунка этого, остается открытым все же вопрос об его художнике.

Рисунок попал в мое собрание после войны. Известно, какой огромный ущерб причинила временная оккупация целых областей и стран армиями врага. Война обусловила «переселения» и произведений искусства. На рынок, порою совершенно случайный, организованный или нет, в книжные магазины и магазины комиссионные стали попадать рисунки самые разные, некоторые известные по воспроизведениям. Необходима еще серьезная и трудная работа по восстановлению и отысканию увезенных неведомо куда музейных сокровищ Украины, Белоруссии, Прибалтики. Собиратель с особою внимательностью обязан отнестись к рисункам, встреченным им во второй половине 40-х годов нашего столетия. Но никаких печатей, знаков коллекций, указаний на происхождение рисунка данного дерева нет. Только в самом низу посередине не совсем четкая монограмма и цифра, которые я склонен прочесть как H-S и 16. На задней стороне рисунка карандашом чья-то, возможно старого времени, рука написала фамилию Saftleven.

8. Сафтлевен Герман. 1609—1685.
Этюд дерева.
Подписано: *H-S* (на обороте: *Saftleven*).
Перо, кисть, сепия, белила, желтоватая бумага; 26 × 20,2.
Из собрания В. В. Элконина.



Сафтлевенов в Голландии (в Роттердаме и Утрехте) было несколько: Абрахам, Корнелис, по меньшей мере три Германа. Наиболее близок рисунок к произведениям одного из последних. Его рисунков было много на антикварном рынке Запада в 1930-х годах. Более точное определение рисунка ускользает. Но разве будет собиратель отрицать эстетические качества у рисунка только потому, что имя художника еще не установлено?

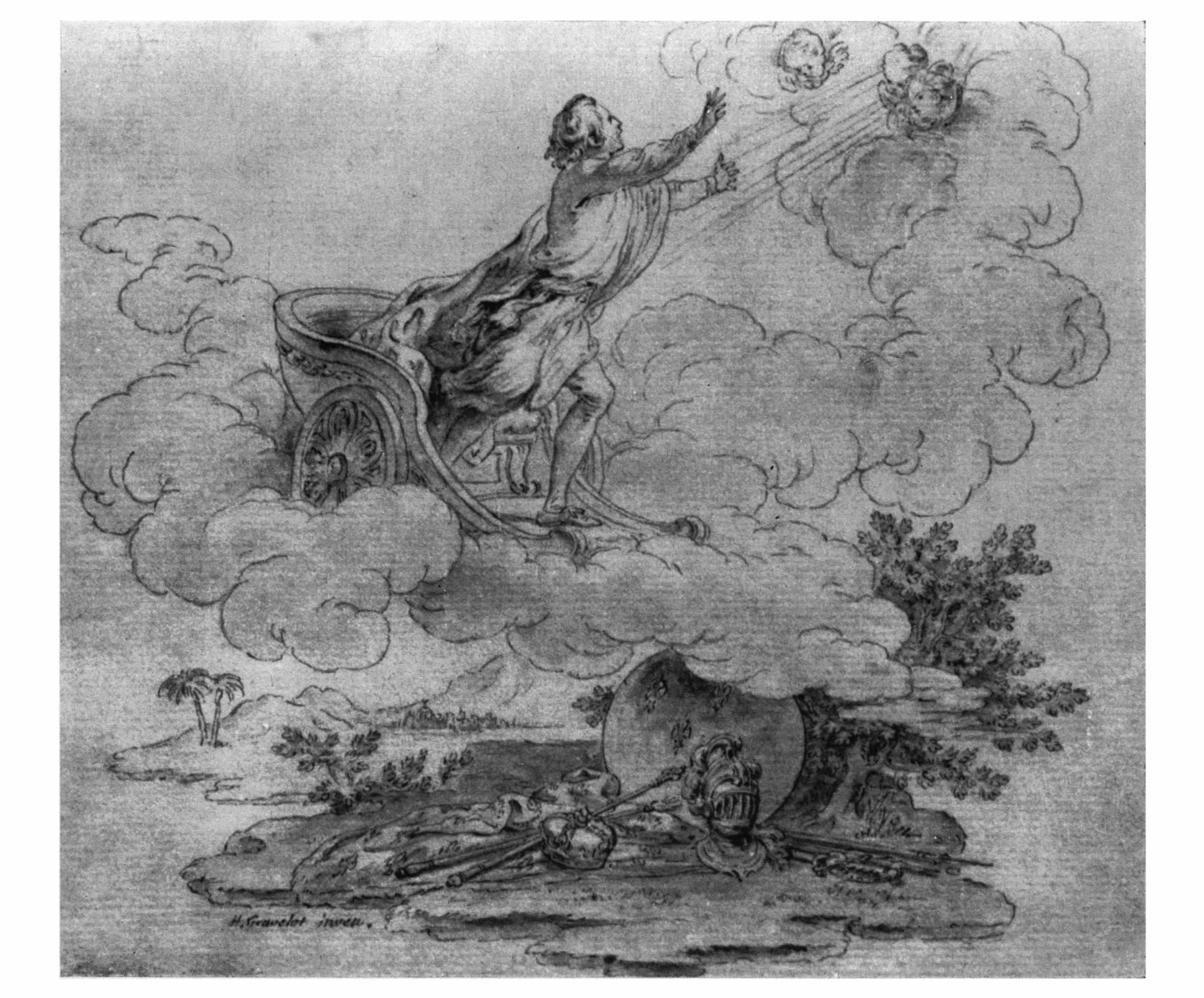
Одно из предубеждений собирателей прошлого заключалось в том, будто только великие и прославленные мастера искусств оставляли после себя рисунки, которые стоило собирать, которые были достойны внимания и высокой оценки. Мы знаем в истории искусств, что часто изумительные по качеству достижения падали на долю непрославившихся мастеров. Соблазн знаменитых имен наводнял старые коллекции произведениями, совершенно произвольно снабженными именем великих мастеров. Приходилось заниматься отсевом. Рядом с именем, например, Рембрандта воссоздавалась его школа, проступали имеющие свою индивидуальность, близкие к великому учителю соратники и ученики. Осознавалось и другое: что эстетические качества может иметь и произведение второстепенного мастера. И в моей коллекции я бережно храню рядом с подписанными и не внушающими сомнений рисунками более или менее известных мастеров удовлетворяющие в том или ином отношении мой вкус произведения незнакомцев.

Мне, откровенно говоря, хотелось бы, чтобы после выхода в свет данных строк и репродукции «взволнованного дерева» сообщил бы мне специалист по голландскому пейзажному рисунку свое мнение о том, кому оно могло бы принадлежать!

Как пример особой индивидуализации растения, дерева, ставшего живым как человек, данный рисунок представляется необходимым началом имеющих встретиться в дальнейшем аналогичных «древесных портретов». Дерево «Сафтлевена» пусть будет примером одного из первых переживаний неодушевленной, растительной природы художником, в рисунке которого — как в пейзажах Рюисдаля или в натюрмортах хотя бы Бейерена или Геды — мы переживаем вновь в д о х н о в е н и е художника!

Вслед за семнадцатым столетием восемнадцатое в моей коллекции представлено разнообразно... Как раз мастерами второго ранга! Но в рококо свое очарование было и осталось. В аллегориях и сантиментах уходящего феодального мира историческая неизбежность была выявлена с не меньшей наглядностью, нежели в прямых разоблачающих насмешках сатиры. И для характеристики XVIII столетия здесь можно выбрать два рисунка — один

9. Г р а в е л о Гюбер. 1699—1773.
Аллегория.
Подписано: *H. Cravelot inven.*
Перо, кисть, сепия; 14,4 × 16,3.
Из собраний М. А. Окулова, М. И. Щелкунова.


H. Gravelot invenit.

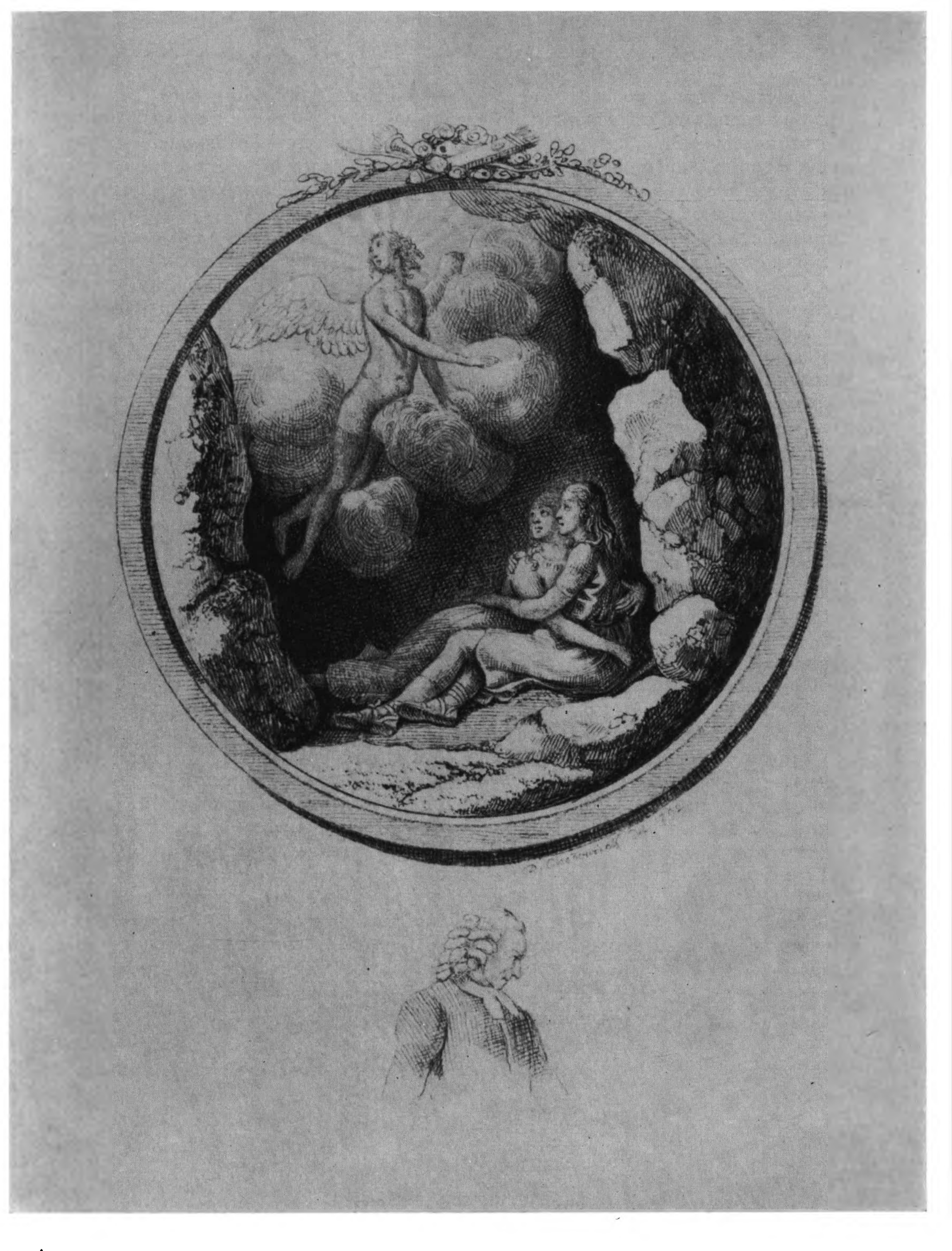
середины века, французский, и другой — конца столетия, немецкий. Оба они сближены тем, что имеют отношение к книге, к иллюстрации, к гравюре на меди. Оба подписаны вполне известными художниками.

Но не знает в моем лице владелец аллегорического и виньеточного рисунка сепией, подписанного именем Гюбера Гравело, в чем точный смысл композиции. В облаках некая колесница, поэтический юноша простирает руки к головкам херувимов в облаках. На земле внизу остались рыцарский шлем, корона принца, оружие, скипетр, гербовый щит с лилиями королевского дома Франции... Аллегория смерти дофина? Или поэтическое вдохновение, торжествующее над суетою мирской славы? Был ли рисунок гравирован?

Вновь хочется апеллировать к читателям. Собиратель и хранитель коллекции рисунков, конечно, может и должен быть ученым, знатоком, и порою требовательная потребность докопаться до корня заставляет предпринимать сложные и кропотливые изыскания по музеям и библиотекам, в которых иногда счастливый случай увенчивает очень долгое — никогда не бывающее излишним — напряжение внимания, памяти и воображения, без которого нельзя обойтись и в науке. Но порою собиратель-владелец-хранитель сознательно уклоняется от дотошного вскрытия сюжета или сложного символического смысла хранимого в его коллекции произведения. Аллегорическая виньетка Гравело ничего не приобретет и не утеряет от точного установления конкретного повода, по которому она была создана или заказана! Весь художественно-эстетический ее пафос в том, что она легка, бездумна, что сепия, штрихи пера и кисти прозрачны, воздушны и декоративны в первую очередь. Историческая характерность всей композиции несомненна. Таких рисунков не делали ни раньше, ни потом. Аллегория вполне дорисована, закончена, она не набросок или эскиз, она — готовая графика. И вместе с тем несомненна ее предназначенность для книги, для того, чтобы быть гравированною на титульном листе или в любом ином месте некоего увража. Легкость сепии не оправдывает самой тщательной работы: она должна явно получить свое завершение в печати. Владелец рисунка, впервые им обнаруженного в коллекции Окулова, бывшего в течение десяти лет собственностью известного книговеда М. И. Щелкунова, был бы очень благодарен работникам библиотек, которые бы нашли виньетку Гравело в печати!

Обратно взаимоотношение рисунка и гравюры в следующем нашем примере — в рисунке Д. Н. Ходовецкого. Исполненный тончайшим штрихом

10. Ходовецкий Даниель Николаус. 1726—1801.
Виньетка и ремарка.
Подписано: *D. Chodowiecki del. 1792.*
Свинцовый карандаш; 14,3 × 10,2.
Из собрания А. И. и К. А. Сомовых.



серебристого (свинцового) твердого карандаша, рисунок этот штрих в штрих совпадает с гравюрой: но сделан не до гравюры, и не для нее как подготовительный, а, по всем соображениям, является автокопией с гравюры с добавлением внизу портретика, так называемой «ремарки». Рисунок входил в состав целой серии, исполненной в той же без конца кропотливой технике, и был собственностью Сомовых: известного ученого, хранителя Эрмитажа и офортиста А. И. Сомова, затем сына его — художника и члена «Мира искусства» К. А. Сомова. В 1920-х годах, очевидно в связи с отъездом Сомова за границу, в Москву была доставлена и разошлась по рукам часть коллекции этой, передающей, возможно, все, что только награвировал Ходовецкий, в изумительно точных автокопиях. Было высказано предположение, что такая сюита автокопий была Ходовецким выполнена (не без участия Лафатера) для поднесения Екатерине II. Любопытно, что в западных музеях подобных автокопий нет. Они все попали в Прибалтику, передача в дворцовое ведомство не состоялась, и как они потом оказались в собственности Сомова — установить пока не пришлось. Сомневаться в авторстве Ходовецкого нельзя. Рисунок каждый подписан мельчайшими и четкими буквами и датирован.

Листок, прошедший через много рук, бывший после Сомова в Москве в распоряжении одного из хозяев «Книжной лавки поэтов», обаятельного сочлена всех любительских обществ Москвы Д. С. Айзенштадта, у него приобретенный выдающимся искусствоведом и знатоком графики А. Ф. Коростиным, владельцем примечательного собрания рисунков, был последним уступлен мне в 1940-х годах. Как и в случае с виньеткою Гравело, здесь не очень хочется останавливаться на том, какое именно произведение немецкого сентиментализма 1790-х годов интерпретирует Ходовецкий. Пара влюбленных в античных одеяниях в буколической пещере и благословляющий их с облаков довольно худощавый гений. Штрихи уверенно-точного характера образуют тщательнейшие пересечения, округления, параллельные затенения. Графика выявляет себя как мастерство неоспоримо виртуозное, в том единственное, что орудием тончайших комбинаций штрихов являлся свинцовый карандаш. Но стиль нарочито поэтизирующего сентиментализма представляется более искусственным и перспектив не имеющим, больше даже, нежели жестикуляция в столь прозрачной сепии Гравело.

Искусство рисунка Западной Европы, прослеженное за триста лет — от 1495 года (рисунка Дюрера) до 1792 года (автокопии Ходовецкого), прошло перед нами в избранных десяти примерах своеобразно замкнутый цикл.

11. Неизвестный мастер (XVIII в., Индия).
Принц и служители.
Перо, кисть, чернила, белила, красный карандаш; 15,5×14.



После этих десяти примеров рисунка старых, классических стран Запада хочется ввести неожиданный пример рисунка того же XVIII века из Индии.

Два посещения Индии и Цейлона — зимой 1959/60 и потом в начале 1961 года — были для меня как искусствоведа, как собирателя и просто культурного человека радостными откровениями чудесной, одновременно незнакомой и внутренне симпатичной красоты. Рождалась симпатия к простым людям бывших колониальных стран, начинавшим среди многих трудностей строить новую жизнь. Возникал глубокий интерес к художественным культурам, оставившим миру фрески Аджанты и Сигирии, изваяния Элефанты и Анурадхапуры. Заключались знакомства с художниками наших дней. О художественных училищах Бомбея, о музеях Калькутты и Коломбо следовало бы говорить особо, как и о современных акварелях и офортах художников Индии, о графике цейлонской молодежи. Но здесь хотелось бы дать место примеру графики индийского XVIII века, раджпутанской миниатюры, центром которой был розовый город павлинов — Джайпур.

Мы только что вернулись из поездки на слонах в жемчужный Амбер. На небольшой площади на лотках, где торгуют всяческими сувенирами, неопределенного возраста индус, скромный и жадный одновременно, развернул свои предназначенные для продажи туристам скудные богатства. Это явно все то, чего не берут в дорогие специальные антикварные магазины больших городов и чем пренебрегают витрины отелей и аэропортов. Поломанные изделия из слоновой кости, набалдашники старых тростей — рухлядь. Знаменитые раджпутанские миниатюры в большой цене, их много в музеях, кое-что — в лучших антиквариатах. Здесь под жарким небом — только фрагменты, порванные листки. Но они как раз и интересны.

Я выбираю один. Начинается торг. Рупий у меня почти нет. Торговец колеблется. Я все-таки вынимаю из кармана бумажник. Вместе с ним нечаянно выскальзывает из кармана московский перочинный ножик. Блеск в черных глазах продавца. Гибкое его движение — и ножика нет уже на каменистой площадке... Но торговец сразу же становится уступчив, и рисунок — мой. Он изображает некоего молодого принца, сидящего на диване, сзади которого — одна целая, одна сохранившаяся лишь наполовину — фигуры слуг. Передняя с опахалом. Очень лаконично дан намек на интерьер, но он угадывается сразу посетителем, только что видевшим дворцы Амбера и самого Джайпура. Восемнадцатый век устанавливается сразу. Рисунок, являющийся заготовкою к миниатюре, интересен всячески. Он четко графичен, отправляется от контура, выработанного давней традицией, сохраняющей диспропорцию и большой головы, и узких, развернутых почти по-египетски плеч. Белилами проложено еле-еле лицо. Красноватой краской тронута одежда принца. Художник не был из числа первоклассных масте-

ров. Но своеобразное очарование и уверенная в себе традиция в рисунке есть. Наивно и не без трогательной забавности подносит герой к лицу своему некий цветок. Искусственность XVIII века была на Востоке, быть может, не столь далека от той, какую можно было отметить у Гравело и Ходовецкого.

•

В моей коллекции рисунков старые мастера доминируют, но я всегда относился с не меньшим интересом и симпатией к рисункам художников XIX века и, естественно, наших дней. Здесь, следует сказать, совсем иными являлись предпосылки собирательства. Большинство рисунков старых, попадавших ко мне, происходили из прежних коллекций, порою давних, иногда весьма известных, иногда менее знакомых. Рисунки художников XIX века и тем более близкого к нам времени в Москву попадали единично, привозимые отдельными путешественниками прошлых или совсем недавних времен. Подбора какого-либо они не образовывали. Специально собирать рисунки XIX века было нельзя, и целые большие пласты истории художественной культуры западных стран в нашей орбите просто отсутствовали. В больших музейных коллекциях, которые, конечно, значительно и удачно пополнялись в годы революции, был в известной мере хорошо представлен XIX век в его романтике. В музеях СССР можно найти рисунки Делакруа и Делароша, барбизонцев, Гаварни, но меньше классики, Давида и Энгра, и почти не представлен академизм второй половины столетия. Французских рисунков несравненно больше, чем всех других национальных школ Запада. Больше Германии (назарейцев) привозили из Рима русские художники-пенсионеры вместе с блестящими акварелями итальянских современников Сильвестра Щедрина и Александра Иванова. Реализм европейских западных школ почти отсутствует; исключением явился бы швейцарец Калам, но русские молодые пейзажисты учились скорее на его литографиях, не на его оригиналах. Хуже всего в собраниях нашей страны как музейных, так и частных представлена Англия. С ее искусством контактов было мало. Зато с большим удовлетворением надо упомянуть, что созданный в Москве после революции Музей нового западного искусства, теперь давно уже ставший составною частью Музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, создал за годы социалистического строительства довольно обширную и наглядную коллекцию оригинальной графики конца XIX — начала XX века. Прекрасными примерами рисунка этого периода владеет и ленинградский Эрмитаж.

В коллекцию мою рисунки XIX века попадали спорадически.

Не знаю, кто и когда привез в Москву набросок Эжена Делакруа, изображающий, по-видимому, обыкновенного домашнего кота (Делакруа, как и Бодлер, любил, как известно, кошек). Рисунок помечен штампом E. D., драгоценным для всякого собирателя свидетельством того, что приобретен

был лист на распродаже оставшихся после смерти художника его вещей. Рисунок сделан с типичною для Делакруа энергией. Широкий штрих угольного густо-черного карандаша входит в соперничество с графикою в том отношении, что носителем выразительности в нем оказывается в первую очередь как будто контур. Но известное положение Делакруа о том, что решать должен рисунок «внутренний», вполне доказывается и данным наброском. Обрисовывающая линия никак не является самоцелью. И не плоскостность, а трехмерность достигнута художником, выискивающим ракурс тела животного, его движение в глубину пространства, каким мыслится белый лист альбомной бумаги.

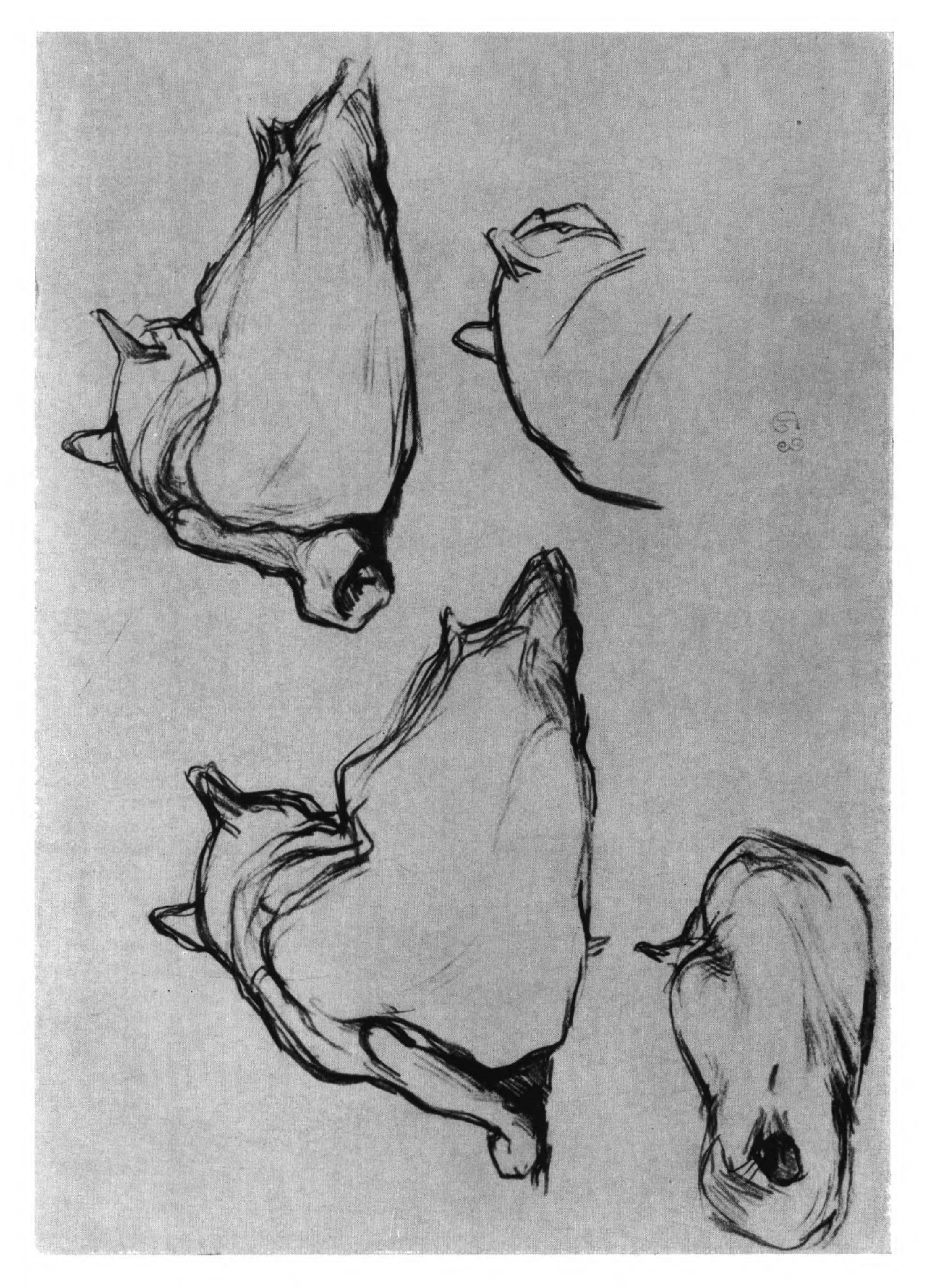
Рисунков XIX века в моей коллекции достаточно. Следующий пример — совершенно не похожий на Делакруа лист Пюви де Шаванна, высоко характерный для второй половины столетия.

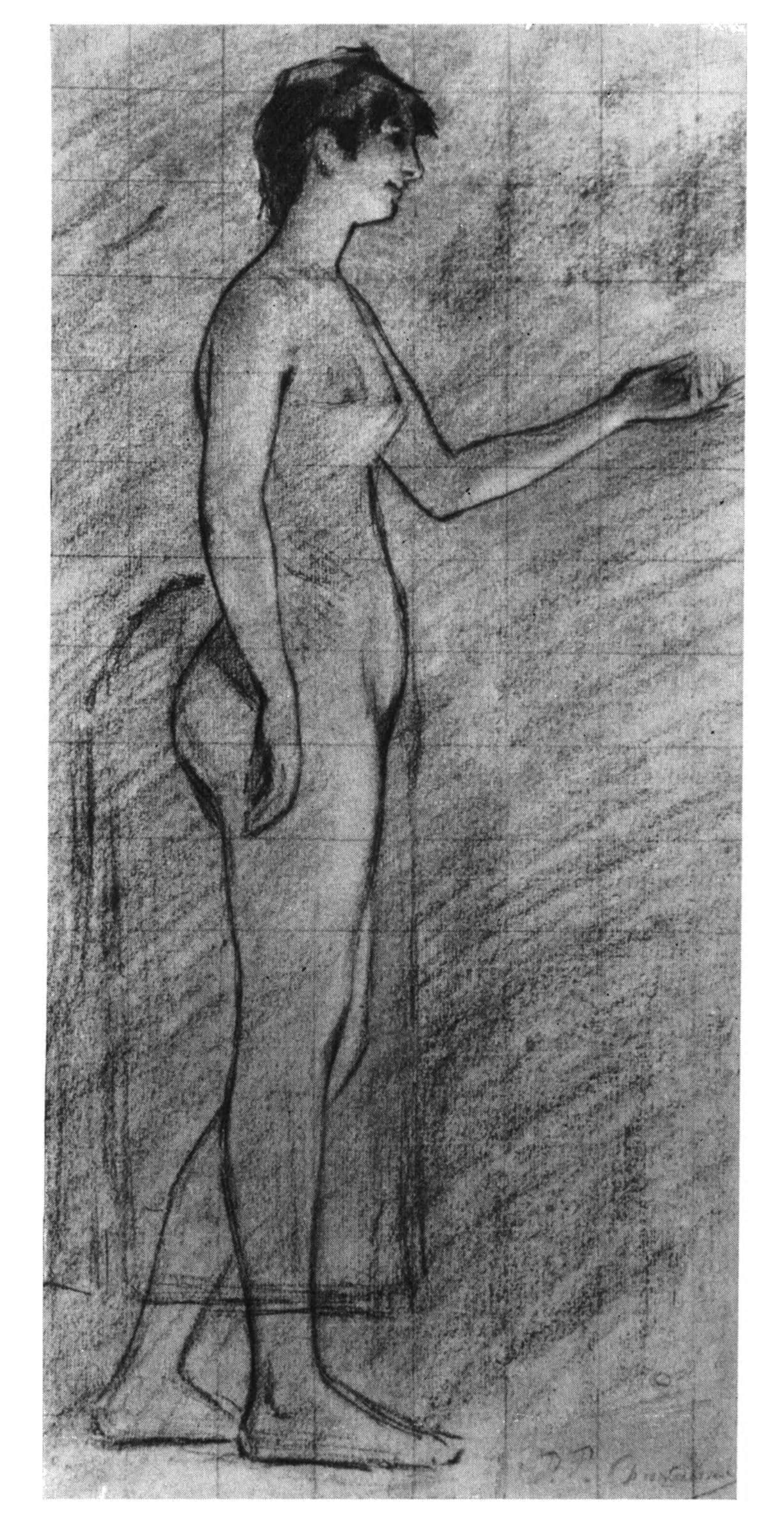
Серая бумага разграфлена квадратами для перенесения на полотно картины или на фреску стены; как не раз и раньше, я сознательно воздерживаюсь здесь от того, чтобы точнее указать, использован ли все же был рисунок для последующей живописи. Изображенная фигура молодой женщины нарисована художником, сидящим ниже ее, на уровне ее ног; это может быть указанием, что рисунок предназначался для стенописи, расположенной в верхней части помещения. Снизу передано и освещение. Рисунок подписан художником, и его подлинность сомнений не вызывает. Он был раньше наклеен: задняя сторона листа сохраняет следы клея.

Его «приключения», прежде чем попал он ко мне, быть может, тоже представляют известный интерес.

Молодая женщина, явно профессиональная модель, была художником сначала изображена в платье с характерным для моды 80-х годов XIX века турнюром. Но, как это зачастую делали старые мастера, Пюви де Шаванн «врисовал» в силуэт одежды линии обнаженных ног, показал пропорции тела. У нас в 1930-х годах кое-кому это показалось зазорным. Уступивший в конце концов рисунок мне, человек со своеобразной репутацией, но лично мне ничего плохого никогда не сделавший, А. М. Кожебаткин, рассказывал, что был рисунок по соображениям, к искусству касательства не имевшим, отклонен и музеями и владельцем одной из замечательнейших наших частных коллекций. Мне представляется рисунок не только хорошим сам по себе и великолепным примером творчества создавшего его мастера, но и абсолютно строгим этюдом с натуры, заранее монументализированной и тем самым переведенной из быта в область самодовлеющей эстетики. Черты лица, однако, имеют в себе черты портретности. Иные

12. Делакруа Эжен. 1799—1863.
Этюд животного.
Марка распродажи: *E. D.*
Угольный карандаш; 20 × 23,9.





знатоки новой французской живописи указывали даже на возможное имя модели, называли СюзаннуВаладон, натурщицу, ставшую самостоятельною художницей.

Этого последнего — личности изображенной — я не проверял, как не делал это часто впоследствии, когда специализировался на собирании рисунков русских. Мне всегда представлялось (быть может, и неправомерно), что интерес к личности изображенного — если только художник не ставил перед собою очень уж отчетливо задачи дать характеристику чем-либо выдающегося человека — слишком часто может увести исследователя в сторону от искусства. Иконография старого творчества — античности, средневековья, первых веков нового исторического периода, начатого культурою Возрождения, — исследует проблему становления и эволюции художественного образа как представления и понятия. Специфика портретной иконографии — проблема сходства и характеристики человека и деятеля — иная.

На самом деле, выяснить, была ли моделью Пюви де Шаванна Сюзанна, ставшая его ученицей и затем художницей, интересно, но не более! Как звали того, совершенно индивидуально характеризованного тирольца с кружкою пива в руке, изображенного в следующем нашем примере Людвигом Кнаусом, — по правде сказать, совсем не интересно. Вместе с тем проблема индивидуального и типического в этом рисунке выявлена очень наглядно, рисунок, конечно, ближе к конкретной действительности, чем модель Пюви.

Немецких рисунков в моей коллекции достаточно много, начиная с Дюрера. Связано это было не только с тем, что учился я после Москвы некоторое время в Германии. Склонен я здесь, в откровенных этих «Записках собирателя», сознаться, что в изучении чего бы то ни было влекло меня всегда и более всего все малоизученное, недостаточно известное, быть может и непопулярное. Влекли меня к себе художники малозаметные, над которыми довлела печать «второстепенных». Я изучал и таких, ведомых как будто вдоль и поперек, художников, как Дюрер, стремясь объяснить в их искусстве непонятное, осветить определенные участки их творческого пути, остающиеся в сумерках.

Людвиг Кнаус, весьма в свое время известный немецкий художник второй половины XIX века, как рисовальщик известен недостаточно и никем никогда особенно не выделялся. Его «Тиролец», однако, является примером бесспорно хорошего, внимательного реализма, без каких-либо подчеркнутых черт натуралистического этнографизма. Рисунок близок

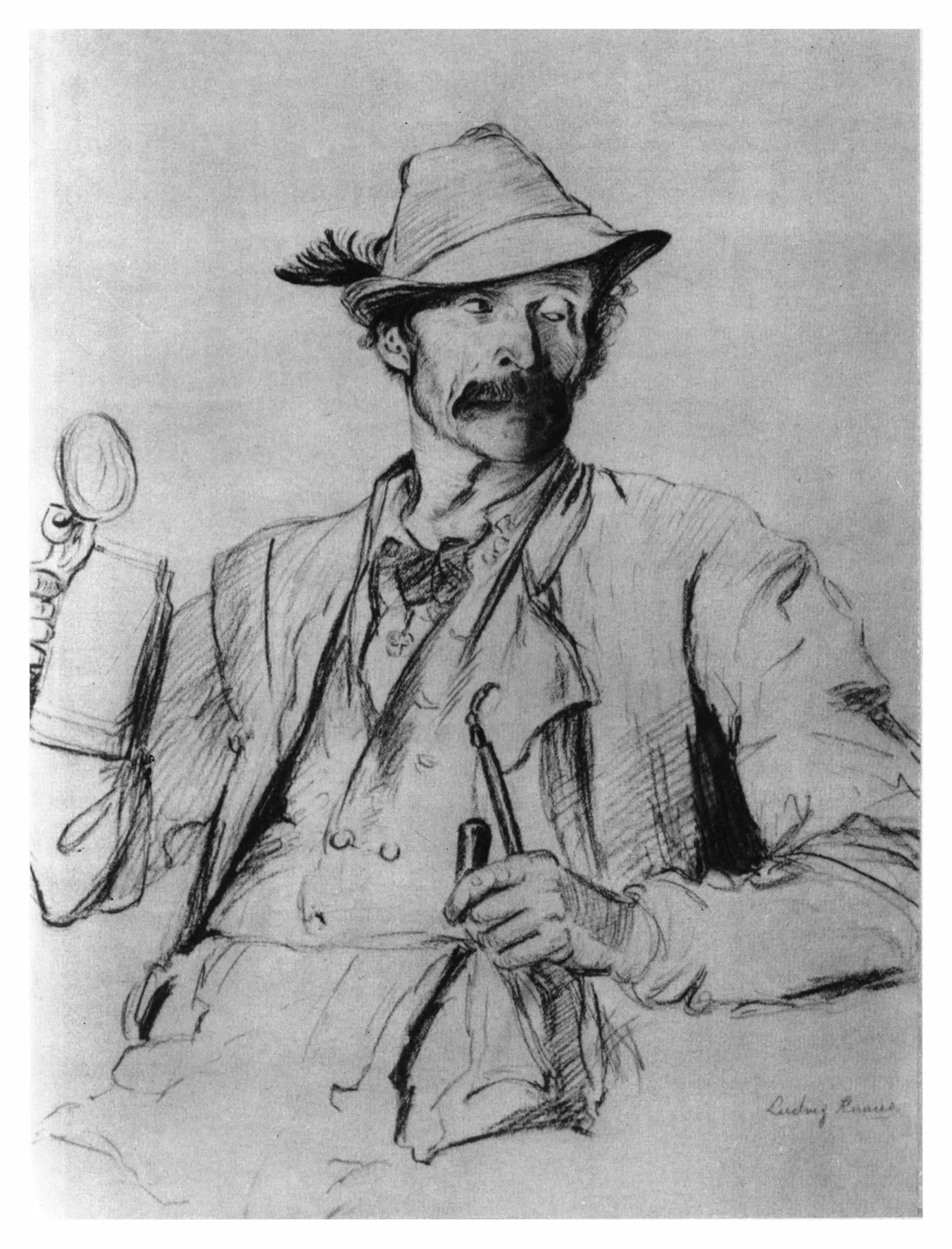
13. П ю в и д е Ш а в а н н Пьер. 1824—1898.
Этюд женской фигуры.
Подписано: *P. P. Chavannes.*
Уголь, серая бумага; 47,3 × 22,7.

к более крупному художнику Германии — Адольфу Менцелю, а также к Лейблю по вниманию к народному типажу. Есть у Кнауса характерное стремление «оживить» рисунок элементами жанровости, повествовательности или даже анекдотизма; в этом отношении его напоминает совсем в другой среде и стране Владимир Маковский. Вместе с тем рисунок Кнауса более значителен и по формату и по задаче, нежели простая зарисовка посетителя какой-либо таверны, горной «Herberge». Немецкий буржуазный реализм эпохи грюндерства ждет еще своего настоящего осмысления, особенно в его графическом материале.

Девятнадцатый век в истории графических искусств был одним из самых сложных, самых противоречивых этапов развития. Избранные мною примеры характеризуют его романтическое, классицистическое (в стиле Пюви де Шаванна звучат такие традиции) и бытовое реалистическое направление. В моей коллекции имеются рисунки и импрессионистического и символистского лагерей. Но их я оставляю в стороне. Для меня как собирателя главной остается обязанность наметить вехи роста и завершения моей коллекции. Слишком подробным отчетом «Записки» быть сознательно не хотят. Я хотел бы дать здесь примеры того, как представлен в моей коллекции XX век. Собирание этих примеров в Москве возможно только случайно! Из-за рубежа рисунки привозят путешественники, туристы, командированные, путем подарков получают советские люди на память от своих зарубежных друзей те или иные художественные произведения, которые то остаются у лиц, их получивших, то переуступаются по разным причинам, но на какой-либо «рынок» не поступают, кроме как через посредство комиссионных магазинов. Мне известно наличие ряда прекрасных примеров зарубежного искусства у иных наших художников, писателей, деятелей театра и кино. В моем собрании рисунки современных зарубежных художников появлялись совершенно спорадически в 1920-х годах, перестали совсем попадаться в 1930-х годах, а после победы над фашизмом оказались достаточно интересными, чтобы можно было о них кое-что рассказать и здесь.

Иногда мне приносили их с пожатием плеч: «Посмотрите, какая странность». Или, наоборот, с похвальбою: «Вот что завез к нам такой-то иностранец». Или с извинением: «Мой родственник был за рубежом, он инженер, достал где-то, привез, дал мне, а мне делать с таким материалом нечего». Было время, когда у нас боялись западной графики, и другое время, когда нарочито искали ее примеры. Ее недостаточно знали и мало уважали. Считаю я возможным здесь выбрать и показать два рисунка из Парижа,

14. Кнаус Людвиг. 1829—1910.
Тиролец с кружкой пива.
Подписано: *Ludwig Knaus.*
Итальянский карандаш; 31,2 × 22,4.



попавшие в Москву приятною случайностью. Оба разные, характерные и представляющие творчество известных художников. Не «экстремистов» или, тем более, абстрактников. Собиратель в моем лице был и остался слишком гуманистом. Но не было во мне никогда боязни по отношению к экспериментаторству «левых» художников, большинство которых в России я знал лично. Приведенные в дальнейшем два западных рисунка XX века принадлежат художникам неоспоримого так называемого авангарда. По качественности и интересности я считаю примеры эти наглядными и в силу того поучительными.

Первый: его мне уступил знакомый «книжник», привыкший мне приносить номера журналов для пополнения разрозненных комплектов или те или иные интересные книги. Совсем случайно в папке его приносов в начале 1950-х годов оказался рисунок неоспоримого интереса, акварелированный, но хранящий основу быстрого графического наброска. «Владелец не знает, что с ним делать, может быть, вы возьмете?» Рисунок изображает лежащую молодую женщину, он очень свеж и нов. Подписан инициалами R.D. и датой 32. На обратной стороне есть имя и адрес. Так: у меня в руках неоспоримый рисунок Рауля Дюфи, которого я и раньше высоко ценил как мастера гравюры на дереве, иллюстратора «Бестиария» Гийома Аполлинера и превосходного живописца, близкого к Матиссу. Начинаются сложные дипломатические переговоры о стоимости, об обменах: все то, что знает любой собиратель. В конце концов, я уговариваю. Во всех этих «прелиминариях» приобретений любого коллекционного предмета есть своя некоторая привлекательность, доля авантюры, риска. Рисунок Дюфи остается в моем собрании. Зачем избираю я его для иллюстрирования моих «Записок»?

Каждый рисунок, по существу, всякое произведение искусства живет двойным бытием: как неповторимая, уникальная ценность, как индивидуальное явление. В то же время искусство есть не только факт, но и фактор общественного бытия. Произведение искусства подвержено диалектике единства противоположностей: оно индивидуально неповторимо, но оно остается звеном в цепи творчества художника, оно связано сложнейшими отношениями с бытием, которое оно отразило и выразило. После изучения трудов В.И. Ленина возврат к упрощенному вульгаризованному псевдоматериализму и к не менее плоскому социологизаторству для советского деятеля искусства немыслим. Легко было бы объяснить в акварели Дюфи ее особенности упадочным формализмом, ее тему буржуазным разложе-

15. Дюфи Рауль. 1878—1953.
Лежащая девушка.
Подписано: *R. D. 32* (на обороте: *Raoul Dufy* и адрес художника в Париже).
Карандаш, акварель; 18,8 × 28,6.



нием, примыслить к фигуре девушки, лежащей с открытыми коленями, какую-либо антиморальность. Задача, которую мы здесь себе ставим, и труднее и проще.

Как определяется, как переживается воспринимающим художественная качественность произведения искусства? Есть произведения неоспоримого мастерства самого выполнения, такой степени виртуозности, что она как бы обращается сама против себя, ее восприятие представляется противоречащим внутренней — идейной или эмоциональной — стороне искусства. «Как изумительно сделано»; «Кажется, можно рукою ощупать изображение». Увы, это старый как мир «обман глаз», не искусство, а игра, творение иллюзий, натурализм Зевксиса, написавшего виноград так, что птицы прилетали клевать его, и Паррасия, написавшего на картине занавеску, отдернуть которую захотелось самому Зевксису. Это старинное никчемное искусство-подобие — не создание произведения художественного творчества. Но другое: «До чего это ново»; «Невиданно»; «Я не понимаю, но, очевидно, если это так ново, то, значит, это и художественно ценно». Другой самообман! «Новое» никак не значит ни «хорошее», ни «правильное», ни «нужное». Оно может быть и одним, и другим, и третьим, но может быть также ни хорошим, ни правильным, ни красивым, ни нужным. Очень просто и предельно убедительно говорил об этом В. И. Ленин с Кларой Цеткин. Суждение о качестве — главная и высшая цель научно-эстетической критики — не может быть сведено ни к констатации мастерства, ни к удивлению перед новаторством. В оценочном суждении о качестве художественного произведения решает сложный комплекс соображений, произведение может быть и мастерским, и новым, и вместе с тем — отвратительным. Вспомним сюрреализм.

Акварель Дюфи представляется, конечно, «новой», ее «мастерство» отстраняется очень простым соображением, что если бы фигура девушки была «выписана» со всею тщательностью какого-либо Терборха, была бы она на грани пошлости. Перед критиком (собиратель же всегда также и критик, и ценитель, и аналитик, и знаток, и ученый в какой-либо мере) всегда встает еще одна проблема, особо специфичная именно для собирателя рисунков. Это проблема «законченности». Когда произведение закончено? — На этот вопрос хорошо и горячо ответил в свое время Репин (в очерке о Валентине Александровиче Серове, вошедшем в «Далекое близкое»): «Какое счастье, что это не окончено; по-вашему, «не окончено», господин зритель, а по мнению автора — окончено; и за это его надо особо благодарить. Сколько надо иметь мужества художнику, чтобы настоять на своем вкусе и не испортить картины по указкам досужих критиков-знатоков, повелителей, покупателей и заказчиков. . .» Собиратель, если ему цена хотя бы грош, всегда будет обязан спросить о «творческой воле» художника, ставя вопрос, закончен или нет сознательно бегло набросанный им на бумаге образ — хотя бы лежащей девушки Дюфи. . .

И «формализма» в данной беглости нет же! Вместе с тем беглость в этом случае не стилистический прием и не «импрессионизм». Художник умеет подчеркнуть, заставить обратить внимание на то, что ему важно: некую нервозность своей модели, беспокойство в покое. Черты карандаша, кисти, тон и цвет у Дюфи все подчинены этому общему — беспокойству в покое. Рисунок представляется во всем очень характерным для времени, когда сделан он.

Другой рисунок сделан раньше. Это одна из самых неожиданных находок во всем моем собирательстве — очень «законченный» рисунок карандашом на серой бумаге, вполне реалистически точно фиксирующий образ бродяги в Париже, подписанный именем, которое вряд ли кому-нибудь пришло в голову. Автор рисунка — Умберто Боччиони — прославился как один из самых ярых футуристов. Рисунок явно ранний, совершенный парадокс, особенно, если мы допустим, что создан он был художником в совсем молодые его годы, в начале XX века, и, конечно, до того разрыва с господствовавшим тогда искусством, в том числе импрессионизмом, против которого выступал Боччиони как теоретик футуризма. Мне было высказано предположение, что «Бродяга в Париже», возможно, автопортрет художника. Хотелось бы, чтобы это было так. Футуристический бунт (1911—1912 годы) был бы тогда объяснен и социально: протестом анархиствующего бродяги у подъезда некоего большого здания на фоне набережной, моста, людского безразличия.

Над рисунком желательно еще работать — надеюсь, не только мне! На оборотной стороне листа — портретно набросанное лицо мужчины. Лист явно альбомный, вместе с тем имеющий выставочный характер. Его происхождение мне установить не удалось. Он куплен случайно в московском магазине.

•

Умение вовремя остановиться — дорогое качество для рисовальщика, для собирателя и для пишущего о рисунках. В моей коллекции свыше сотни рисунков XIX и XX столетий всех стран, от США до Цейлона. Собирание будет продолжаться, но для целей «Записок» приведенных примеров достаточно.

Рисунков старых мастеров XVI—XVIII веков в моем собрании в три-четыре раза больше. Я искренне считаю, однако, что по среднему качественному уровню мое собрание иноземных рисунков не может быть сравниваемо с тем, на каком стоят подлинно прекрасные коллекции Эрмитажа или Музея изобразительных искусств. Я начал собирать слишком поздно, когда давно уже все лучшие рисунки, имевшиеся в нашей стране, попали в государственные собрания. И не имел я никогда крупных средств, чтобы покупать рисунки на международных аукционах или в крупных антиквариатах Запада. Моей задачею как собирателя рисунков старых западных мастеров

было бросить сеть в воды того потока, который в революционные наши годы, особо вначале, уносил из взбудораженной страны остатки старых собраний. Коллекционируя рисунки старых мастеров, я руководился с первого шага знанием, что я сохраню так или иначе, передам раньше или позже собранные мною примеры рисунков старых художников нашим государственным музеям, сберегу их для нашей страны.

«Мировых шедевров» нет, понятно, в моей коллекции, являющейся все-таки подобием сбора колосьев на ниве, давно сжатой. Но хорошие, во всяком случае интересные рисунки в моей коллекции имеются. Кое-что немногое из моей коллекции рисунков старых мастеров я опубликовал сам уже раньше (так, характерный рисунок Камбиазо в моей книге 1940 года о рисунках старых мастеров). Остаются ждать опубликования рисунки таких итальянских мастеров, как Гверчино, Кастильоне, Доменико Тьеполо, немецких — Шпрангера, А. Графа, французских — Бушардона, Натуара, нидерландских и голландских — Блумарта, Гойена, Эвердингена. Можно было бы назвать гораздо больше определенных мною достаточно точно имен. Великих среди них, понятно, нет. Подлинный Нетшер для меня был всегда искомее, чем «близкий Рембрандту»...

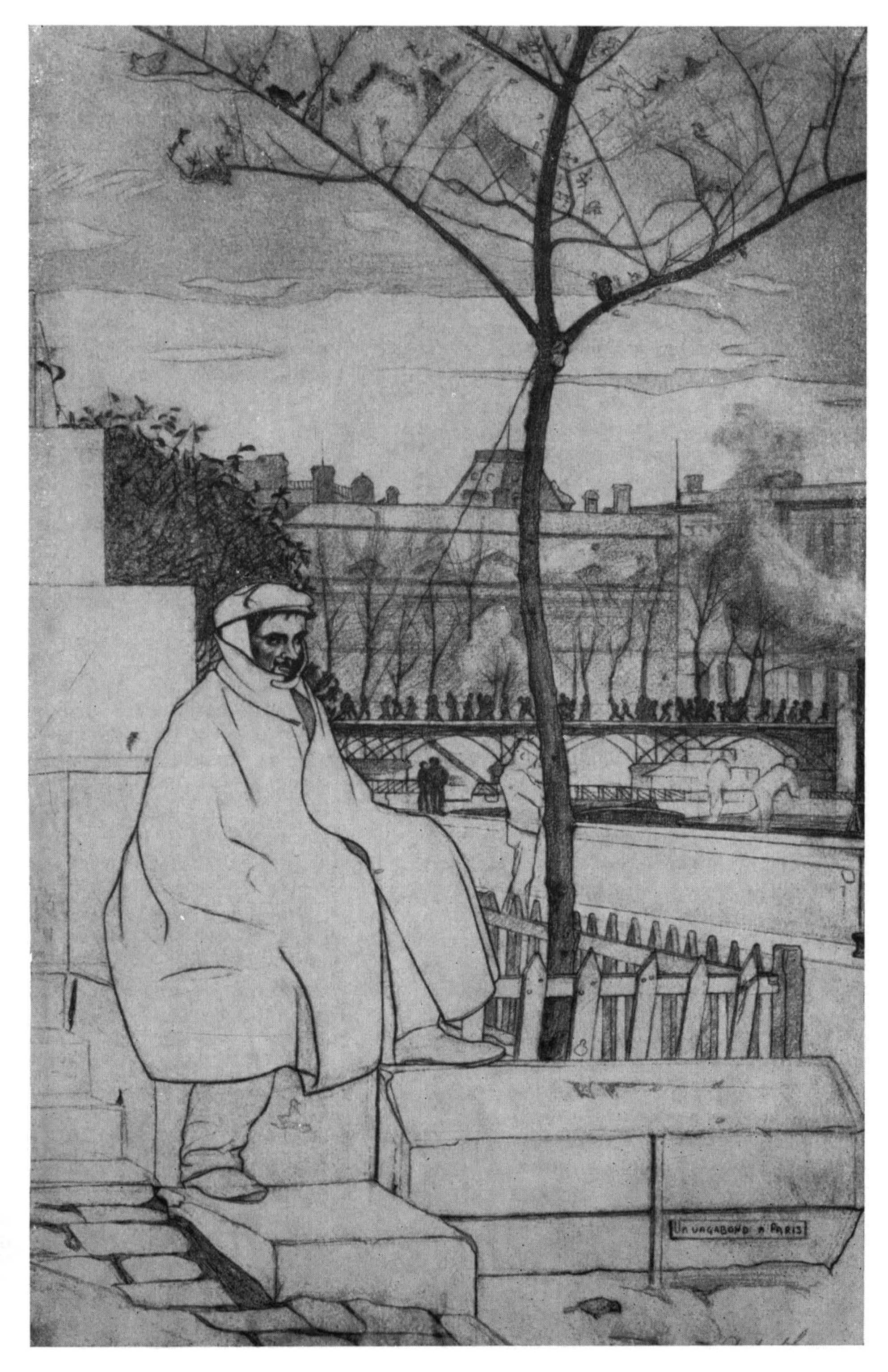
По их происхождению рисунки старых мастеров моей коллекции были раньше в составе собраний Боткина, Путятина, Паренаго, Сухтелена, Прахова, Плятера. При моих дружеских отношениях с покойным С. П. Яремичем я от него ни одного старого рисунка не получил. Некоторые интересные рисунки привозил мне из Ленинграда Г. С. Верейский. Как собиратель я не могу здесь не вспомнить А. Ф. Коростина, с которым я поддерживал вплоть до его преждевременной кончины дружеские «обменные» связи. С огромной благодарностью вспоминаю я имена таких ученых, как М. В. Доброклонский, такого друга собирателей, как П. Д. Эттингер.

Их всех нет в живых. Мне более всего хотелось бы, чтобы мои «Записки» побудили других, младших и, возможно, более удачливых, последовать моему примеру. Собирать — прекрасно и высокоинтересно.

Известно мне, что в СССР рисунки старых мастеров собирают многие. К ним мои «Записки» обращаются с призывом рассказать об их коллекциях, последовать моему примеру, может быть, на лучшем уровне опубликования несомненно имеющихся у них ценностей. С государственными музейными коллекциями частное собирательство соперничать не может и не должно. Но свою пользу общему делу личное коллекционирование совершенно определенно приносит. При самых лучших обстоятельствах государственная закупочная комиссия не в силах охватить абсолютно все, что было

16. Боччиони Умберто. 1882—1916.
Бродяга в Париже.
Подписано: *Umberto Boccioni*. Надпись: *Un vagabond à Paris*.
Карандаш, серая бумага; 41 × 27,6.

5

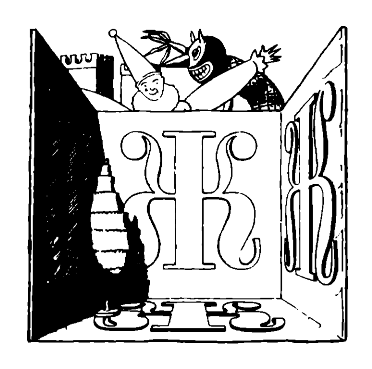


создаваемо рисовальщиками прошлых веков. Всегда останутся работы, которые музей просто не захочет иметь в составе своих собраний, поскольку качество их ниже музейного уровня. Но и эти отвергнутые в качестве «второстепенных» работы могут в руках любящего искусство человека оказаться необычно интересными в связи с другими: с точки зрения техники, материала, сюжетики, стиля.

Общение же даже с не столь значительным оригиналом, рисунком собственноручным мастера давно минувших времен волнует всегда историка и человека.

Волнение это драгоценно!

Коллекционирование есть школа воли.
И. П. Павлов



ИЗНЬ НАРОДА, отраженная и выраженная в произведениях искусства, всего ближе и важнее для нас, когда это — историческое бытие нашей страны, наше родное. Когда советский собиратель искусства переходит к коллекционированию произведений отечественной художественной культуры, он не может быть просто любителем, или, точнее, здесь надо стараться перерасти в себе самом «любительство». Надо научиться собирать не от случая к случаю, а целесознательно. Надо научиться искать и знать. Это без конца труднее, ответственнее и завлекательнее, нежели подбирать единичные и всегда более или менее случайные памятники зарубежного искусства, завозимые в страну нашу отдельными путешественниками прошлого или выброшенные на наши берега таким катаклизмом, каким была, к примеру, вторая мировая война.

Великая Отечественная война. Она исключительно обострила во мне все эти мысли, когда мне на одном скромном участке пришлось участвовать в работе по установлению ущерба, нанесенного нашей стране фашистскими захватчиками. Сколько погибло! Сколько было уничтожено в слепой ненависти врага, сколько похищено хладнокровно и жадно! Стремление собирать, собранное упорядочить, не только сохранить, но и описать, изучить, объяснить становится нашим общественным и личным долгом. Прекрасно и радостно собирать шедевры великих мастеров иноземного прошлого, классиков. Но это все-таки мыслится или в порядке счастливого случая, или некоторого взаимообмена, «перетасовки» коллекций. Продолжать это надо, активно и серьезно. Где три четверти коллекции мастеров Запада, собранной А. В. Праховым? После его смерти, как сообщали, коллекция была разделена между его наследниками на четыре части. Было бы хорошо, чтобы кто-либо — очевидно, в крупнейших наших музеях — знал, где, что еще осталось переходящим из рук в руки или лежащим без ведома у кого-то. Но что касается наследия отечественных мастеров, все это становится долгом нашим по отношению к национальной культуре. В Русском музее

в Ленинграде создана изумляющая по количеству и полноте коллекция рисунков старых мастеров России. Собрание Третьяковской галереи ему уступает по количеству, но не по качественному уровню. Замечательно, но ограничено заданиями педагогической истории собрание рисунков в Музее Академии художеств. Собрания рисунков, к тому же редких и старых, имеются при архивах — Академии наук, Древних актов, Литературы и искусства, Историческом, в крупнейших библиотеках, отдельных музеях, из которых не столь большой, но очень хорошей коллекцией обладает Музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина в Москве. Частные собрания рисунков русских художников несравненно более обширны и более качественны, нежели коллекции иностранных рисунков. В Москве я на первое место ставлю коллекцию И. С. Зильберштейна, владеющего прекрасным подбором рисунков художников «Мира искусства», Репина и наших классиков, в первую очередь Александра Иванова. В Ленинграде из известных мне собраний я выделяю коллекцию П. Е. Корнилова, составленную прекрасным знатоком истории русского искусства. И. В. Качурин в Москве владеет первоклассной систематизированной коллекцией старого русского рисунка, у других собирателей интересы клонились к определенным мастерам или эпохам. Знамениты собрания Е. В. Гельцер и других крупных артистов советской сцены, как Л. А. Русланова, покойный В. Р. Гардин. Всех назвать и перечислить нельзя, и я ограничиваюсь только немногими.

Изучение собирательской деятельности в нашей стране, по существу, только начинается. Мы многого не знали и не знаем. Подлинно курьезной и не без драматичности была биография коллекции А. Е. Бурцева, отчасти очень интересно освещенная И. Л. Андрониковым. Распыляется на наших глазах небольшая, но очень хорошая коллекция А. Ф. Коростина, неизвестна судьба собрания другого крупного специалиста — Н. Г. Машковцева. Мы недостаточно хорошо знаем частные собрания Москвы, Ленинграда и других городов, состав собраний рисунков в республиканских и областных музеях. Работа по их изучению еще предстоит.

И еще одно. Музеи, как и большинство частных собирателей, главное внимание обращают на качественность, на завершенность, на эстетическую ценность произведения, и это понятно. Но в силу этого за бортом такого государственного или квалифицированного персонального собирательства оказывается большинство набросков, полузаконченных или совсем незаконченных первых замыслов художника, его черновиков, среди которых многие поистине драгоценны и для выяснения процессов творчества и как произведения искусства, пусть сколь угодно краткие. «Афоризм» мастера, обрывок или фрагмент, беглая запись, молниеносно быстрая фиксация мысли или вставшего перед художником образа обладают часто совершенно несравнимой ценностью сами по себе. Но ни музеи, ни многие собиратели не собирали таких материалов. Скорее автографы писателей были предметом собирательства. Весьма ценят альбомы, семейные художественные архивы глав-

ным образом первой половины XIX века, в которых рисовали любители и любительницы «усадебной» поры дворянской давно ушедшей культуры. В альбомах этих были часты и произведения крупнейших художников той эпохи. Альбом был интересен и как памятник быта, переплетенный в сафьян или в бархат. Но зато музеи и собиратели зачастую игнорировали путевые альбомы и записные книжки самих художников. Они казались перегруженными «второсортным» материалом, были для собирателя балластом, наследники или случайные владельцы вырывали из них более или менее интересные листы, губя историческое единство... Но и в таком виде остаток альбома или путевой записной книжки сохранял же интерес! Для музеев, однако, только или почти только в том случае, если были эти материалы связаны с деятельностью мастеров, прославленных и авторитетных. Но огромное большинство иных исчезало, гибло или еще доныне остается скрытым, неизвестно где брошенным, забытым...

Здесь как раз выявляется исключительное значение коллекционерства. Собирать надо. Надо постоянно, беспрерывно искать, рыться, списываться, посещать комиссионные магазины или какие-либо иные места, где могут быть вдруг обнаружены какие-нибудь остатки деятельности художников далекого или недавнего прошлого. Надо вести переписку с периферией. Надо пропагандировать коллекционирование! Когда собирательская страсть захватила подлинно широкие круги, как в случаях собирания марок, открыток, экслибрисов, такая пропаганда, быть может, больше и не требуется. Но собирание рисунков — дело другое. Коллекционеров здесь немного. «Общества» не создашь или клуба. Встают вопросы о технике, о способах хранения собранного, об изучении и обработке коллекций. Вопросы эти следуют. В первую очередь надо спасать. И надо отрешиться от гипноза перед знаменитыми именами. Сколько бы мы ни сделали в области создания подлинно научной истории искусства народов нашей страны — все-таки наука наша еще очень молода. Мы знаем более или менее хорошо деятельность десятков художников нашего давнего прошлого. Но были их сотни. Мы знаем сотню-другую имен художников недавнего нашего прошлого (или настоящего). Но их — тысячи. Где произведения их? В такой огромной стране, как наша, музеи Москвы, Ленинграда, Киева, Риги, Еревана и других столиц наших братских национальных республик и многих областных центров могли сосредоточить в своем составе, конечно, далеко не все, что было создано художниками нашей Родины. Надо собирать!

•

Что собирать в области русского рисунка? Где? Как?

По-разному.

Все исключительное множество и разнообразие рисунков русских художников старого и нового времени представляется распадающимся на три большие части.

Самая таинственная, наименее изученная, какую никто не знает почти и какую собирали раньше немногие чудаки, далекие от художественной жизни музеев и всей современности, — это рисунки Древней Руси, еще не ставшей европеизированной Россией XVIII века, это вообще как будто и не рисунок в нашем смысле. Речь здесь идет о прорисях, или «подлинниках», старой русской иконописи. К ним отношения как к произведениям искусства ни у кого почти не было! Ими интересовались историки, археологи, палеографы. В плане чистой иконографии ими в прошлом занималось Общество любителей древней письменности, их издавал академик Н. П. Кондаков в целях поднятия отмиравшего искусства древней русской иконы. Их тысячами хранили в Историческом музее в Москве и в запасах Русского музея в Ленинграде, почти не зная, что с ними делать. Их берегли и в какой-то мере «ревновали», их ценили мастера лаков Палеха и Мстеры, в прошлом причастные к профессиональной изумляющей технике старинного иконописного дела. Сохранялись и были опубликованы рецепты изготовления памятников культа, для которых были прориси, подлинники нужны, такими учеными, как Д. А. Ровинский и П. К. Симони. Но только совсем недавнее время признало, что древние «подлинники», «образцы», или прориси, могут быть рассматриваемы как искусство графики.

Они действительно были произведениями искусства. На пергаменте вначале, на вощеной или пропитанной маслом полупрозрачной бумаге они изготовлялись путем наложения на икону (еще раньше на часть стенописи) и обрисовывания контуров. Затем многоразличными средствами использовались для повторения нужного оригинала. Проведенные кистью контуры самого рисунка прокалывались и «припорашивались» сзади тертым углем или красным порошком на новой поверхности, покрытой левкасом доски будущей иконы. Но в иконописных мастерских бытовали и другого рода рисунки. Для упражнения, для придачи руке с кистью виртуозной плавности движения ученики, мастера будущей иконы, упражнялись, рисуя — порою с изумительным мастерством — локоны вьющихся волос, какими должна бы была быть украшена голова ангела, складки одежд святых, «лещадки» гор, условных и сказочно красивых. Порою в таких рисунках можно найти и признаки изучения того, что было перед глазами: натюрмортных мотивов — какого-либо светильника или сосуда, архиепископского посоха или чего-нибудь из нужной околичности иконы. Важно то, что никакого самостоятельного художественного значения этим, в первом начале бесспорно вспомогательным, материалам не придавалось. Вместе с тем на листах известного «Антониево-Сийского подлинника», опубликованного Покровским, встречаются имена мастеров, создававших своеобразные шедевры графики, прозрачной, очень уверенной, строго традиционной и все-таки прекрасной по-своему, заслуживающей без спора внимания историка старой русской художественной культуры наравне с миниатюрою, но крупномасштабной, почти монументальной порою.

Моим непосредственным предшественником в собирании старорусской этой графики был один из наиболее талантливых советских искусствоведов, к сожалению, рано умерший Г. В. Жидков, бывший в двадцатые годы воспитанником Московского университета и РАНИОНа, прекрасный специалист в области истории древнерусской живописи. Работая одно время в Палехе как директор музея и руководитель-консультант прославленной школы миниатюристов, нашедших применение своему мастерству в художественной промышленности, Жидков приветствовал мой интерес к древним прорисям как к памятникам графического искусства и способствовал пополнению моей коллекции некоторыми избранными листами, им полученными от старых мастеров-палешан.

Я всегда буду благодарен памяти Жидкова, неомраченной дружбе, нас связывавшей. Он рассказал мне о патриархальном и степенном быте Палеха, о строгих и принципиально выдержанных приемах творчества, о жизни старших мастеров «поселка городского типа», как Палех именуется теперь. Рассказывал и о хранимых там «подлинниках», сам собирал их. Не один раз обсуждали мы с ним вопрос о том, к какому времени относить дошедшие до нас листы. Поскольку самостоятельно не ценились они, их время бытия было, конечно, ограничено. Собранные в альбомы «подлинники» известного Антониево-Сийского северного монастыря восходят к XVII веку, и вряд ли сохранились более древние. В Палехе, начало художественной деятельности которого — XVIII век, конечно, могли храниться примеры графической «образцовой» красоты и более раннего времени. Расположен же Палех в центре старого Московского или Владимиро-Суздальского культурного края, от него не столь далек и город Владимир и город Горький, раньше Нижний Новгород. Художественные свои идеалы черпал Палех в то время, когда там выполнялись (или туда привозились) иконные образцы, оригиналы, прориси, или «подлинники», конечно, из Москвы, из круга Симона Ушакова.

В моей коллекции рисунков древнерусских характера такого, к сожалению, немного. Они происхождения палехского, отчасти московского — старообрядческого. Лучший образец получен мною в 1930-х годах от Г. В. Жидкова и был в свое время у одного из старейших и лучших мастеров-палешан И. М. Баканова. Ясная и уверенная графика. Копия? Кисть с «чернью» придает величавую красоту лику ангела. Черты рисунка все проколоты: это типичная прорись для крупной иконы. Но кто откажет листу в уверенной графической, линейно-контурной красоте?

●

Собирать планово, с определенною целью всегда труднее и достойнее. Я лично, являясь историком по темпераменту и убеждению, поставил себе целью составить не коллекцию шедевров и собирать не столько то, что удовлетворяло бы вкус мой и потребность в эстетическом переживании, что

бы «нравилось», а то, что составило бы некую историческую галерею развития искусства русского рисунка. Такой подход требовал самодисциплины. Хотелось мне, чтобы посильно каждый художник русский был представлен в моей коллекции хотя бы самым беглым наброском. Если была у меня возможность выбора: приобрести превосходный рисунок художника, который не менее качественной работой был уже представлен в моих папках, или же приобрести два рисунка второстепенных, но представляющих характерные особенности рисунка художников, в коллекции моей отсутствовавших,— я всегда за пятьдесят лет моего коллекционирования становился на второй путь. Историк искусства во мне побеждал ценителя и любителя. Неприемлемы были для меня предилекции коллекционеров (и музеев!) к знаменитым, к популярным именам. Я считал и считаю, что для истории художественной культуры страны «второстепенные» мастера часто не менее важны, чем гении. Хорошие и просто прекрасные рисунки удавались порою совсем полуизвестным художникам. Спасти же от забвения, сохранить, разыскать сведения и так или иначе восстановить забытое имя, указать на качество скромного мастера, которого при жизни не знали,— какая это подлинно благородная задача историка-искусствоведа!

Но собирать «историю рисунка», конечно, труднее и чревато многими опасностями. Нельзя знать всю историю искусств такой страны, как наша, за все столетия ее развития с одинаковой компетентностью. Специализация в рядах нашей науки наметилась уже давно. Но стать специалистом по истории графических искусств — цель, какую я перед собою поставил,— нельзя без широчайшего ознакомления со всею практикой всех художников нашего прошлого. Но и прошлым никак не хотело ограничиться мое собирательство! Волей судьбы современник войн и революции, я принимал во всех событиях художественной жизни страны, в частности и в особенности Москвы, посильно активное участие. Как не собирать, хотя бы по малым фрагментам то, что встречалось, не только то, что было искомо!

Я никогда не собирал рисунков детей и душевнобольных, за одним-двумя исключениями. Я всячески ценю специфику детского рисования, но при целях, какие я себе поставил, детский рисунок для меня становится дорог и ценен, когда в нем проявляется лицо художника, индивидуальность будущего мастера. Это бывает, и это драгоценно. В искусстве душевнобольных художников — когда сохранено и только догорает это индивидуально-неповторимое. Это тоже драгоценно и мучает. . . Другое дело — рисунок школьный. Здесь можно подразумевать и упражнение вышеупомянутых старорусских монастырских мастерских, когда будущий иконописец «набивал

17. Неизвестный мастер (XVIII в.?, Россия).
Голова ангела.
Чернь, проколы; 37,3 × 27,2.
Из собраний И. Баканова и Г. Жидкова.



себе руку», виртуозно рисуя кистью завитки волос или изломы складок; сюда относятся и более поздние академические копии с «образцов» или «оригиналов», то есть других, западноевропейских гравюр; рисунки с гипсов, которые порою могли быть удивительно красивы; и, как венец, рисунки с натуры — обнаженной мужской фигуры. Все это практиковалось у нас начиная с XVII века до конца XIX. Собирать это почти не приходится, избранные примеры — в Музее Академии художеств и в Русском музее в Ленинграде.

Для собирателя русского рисунка в его историческом развитии рисунки XVIII века искомы и являются большою и редкой ценностью. Их вообще мало по сравнению с множеством рисунков XIX столетия. Встречаются, что касается века XVIII, в достаточном числе рисунки иностранцев, живописцев-декораторов и граверов, архитекторов, скульпторов и мастеров прикладного искусства. Их собирать стоит и охотиться за ними надо: в музеи попали далеко не все, а в самих музеях порою можно пережить такие неожиданные находки, как недавно обнаруженные в Эрмитаже рисунки мастера петровского времени голландца Схонебека (которого у нас именовали Шонбеком, Шанубеком, Шхонебеком). Есть загадки и доныне. По источникам иностранным, в Россию XVIII века приезжал венецианец Гаспаро Дициани. В обнародованных документах XVIII столетия его имя не встречается вовсе, а рисунки его встречаются и были обнаружены даже в Москве при передаче в 1920-х годах в Музей изобразительных искусств партии рисунков из так называемого «Дома бояр Романовых» на улице Разина, бывшей Варварке.

Особую группу образуют рисунки «кунсткамерные», изображения предметов замечательного собрания старейшего академического музея. Предназначенные для гравирования, они выполнялись с большим тщанием, хранятся доныне в ленинградских музеях, но иные из них отсеялись на собирательский рынок в начале революции.

Из более поздних и очень хороших рисунков академической школы в Музей самой Академии художеств попадали только лучшие рисунки, остававшиеся там как «оригиналы» для подражания. Но другие рисунки оставались собственностью художников, попадали в руки коллекционеров прошлого разными путями, в конце концов или рассеивались, или входили в состав коллекций крупных музеев. Такова была судьба рисунков одного из крупнейших мастеров русских XVIII века А. П. Лосенко. Его рисунки появлялись в Москве в руках таких коллекционеров прошлых лет, как А. А. Бахрушин, кому принадлежала изумительная театральная коллекция, ставшая основой знаменитого музея его имени, и кому оказался не нужен рисунок натурщика Лосенко, бывший сначала описанным в журнале «Среди коллекционеров» и потом попавший ко мне. Группою рисунков Лосенко владел в Москве А. Ф. Коростин. Но какими путями попал в руки рано умершего талантливого архитектора-искусствоведа В. В. Згуры рисунок

В. И. Баженова, от него перешедший ко мне, не знаю я. История отдельных листов, странствующих, бережно или небрежно хранимых, пока их не увидит, не учтет, не охранит любящая рука коллекционера, неведома и порою, очевидно, драматична. Почти всегда таинственна и романтична.

Вспоминается одна из самых для меня милых теней прошлого — Степан Петрович Яремич, художник и искусствовед, один из членов «Мира искусства» в дореволюционные годы, после революции — сотрудник ленинградских музеев. Всегда общительный и к молодежи относившийся с доверием и приязнью, Яремич оказал много неоценимых услуг собирателям Ленинграда и Москвы, в Москве поразительное собрание И. С. Зильберштейна в том, что касается русских старых мастеров, обязано Яремичу. Собрание западных рисунков Яремича, бывшее предметом специальной статьи Александра Бенуа в журнале «Старые годы», еще при жизни его рассеялось: часть собрания перешла в Эрмитаж, о судьбе другой части Яремич говорил со вздохом, и мне расспрашивать его не хотелось. Но русские рисунки XVIII века у Яремича сохранялись.

Один лист был особенно ценным. На скорбном ложе болезни одинокий хворающий художник пишет на стене: «Лучше быть маляром, чем историческим живописцем без покровителя...» Рисунок стал широко известен потом: Яремичу удалось его опубликовать. Но беседу с Яремичем в связи с этим листом о судьбах русских художников не только XVIII века, но и последующих времен я запомнил: «В каждом нашем рисунке, особенно таком, частица нашей плоти и крови». Разве эти слова Яремича, бывшего и художником, и собирателем, и другом других коллекционеров, и искусствоведом, и музейным работником, а прежде всего — хорошим душевным человеком, не надо помнить каждому, кто встречается со старым или новым рисунком?

Рисунки надо любить не только как произведения графики, но и как документ, порою потрясающий, творческой биографии мастера...

Есть рисунки, созданные для других, импозантные, зрелищные, выставочные, предназначенные для воспроизведения, но с «холодинкой», а порою и с настоящим морозом. Их законченность покупается преодолением непосредственности, и, ценя такие рисунки, считая их порою историческими вехами изучения, я, быть может, предпочел бы им всегда скромный набросок, сделанный художником вне заказа и большой какой-либо цели для себя или для близких. Замечательный рисунок больного художника, бывший в собрании Яремича, а затем исчезнувший без следа, принадлежал к числу тех, в которых личное, горькая исповедь-жалоба, сочеталось с общественным. В мировом искусстве много примеров композиций, стремящихся разжалобить зрителя горестною судьбою нищего, умирающего в одинокости деятеля искусства. Но слезливость и сентиментальность обычно целей не достигают. «Больной художник», которого Яремич приписывал художнику странному, почти авантюристу, очень талантливому — Ивану

Ерменеву (с чем я лично полностью согласен не был), как раз не сентиментальничал.

Рисунки русских художников были и в XVIII веке и до наших дней, как правило, искренни, горячи, непосредственны в их обращении со зрителями... Они очень разнообразны и по своим «производственным» связям и целям.

Целую группу могли бы образовать порою полудилетантские, но иногда хорошие рисунки обычно неведомых мастеров, близкие к лубку, к народной картинке, гравированной и напечатанной, раскрашенной примитивно от руки, широко распространенной в городских ремесленных трудовых «низах», затем проникавшей в необъятные просторы крестьянской России по проезжим дорогам, где их находили путешественники на постоялых дворах, в трактирах и харчевнях, на почтовых станциях. Русский печатный лубок хорошо изучен еще со времен Д. А. Ровинского. Сопутствующий ему лубочный рисунок от руки почти не известен. Но он есть! Он порою копирует гравюру, порою повторяет картину какую-либо, но часто прототипа не имеет. Была целая группа рисунков политико-сатирического характера, о которых мы знаем по литературным данным. Я специально просил моих друзей-«поставщиков» приносить мне такие листы, художественно-эстетического значения порою и не имеющие.

Кем были такие «друзья-поставщики», которых вспоминаю я с благодарностью? Иные их имена, увы, исчезли из памяти...

Тип «книжника» достаточно част в нашей литературе. Бывшие владельцы крупных букинистических магазинов, как, например, в Москве известный всем, авторитетный и авторитарный П. П. Шибанов, также достаточно часто фигурировали на страницах талантливых книг нового времени, которыми одарили нас Н. П. Смирнов-Сокольский, В. Г. Лидин и другие. Рисунков букинисты обычно не имели. Исключением был А. Г. Миронов, который доставал для покойного Н. П. Смирнова-Сокольского самые чудесные раритеты. Миронов (он, к сожалению всех его знавших, скончался в 1965 году) был человеком высокой культуры, не только знатоком книги, не уступавшим Шибанову, но и любителем и ценителем искусства. Через его руки прошли полотна Левицкого, Борисова-Мусатова; последнего любил Миронов нежно и страстно, как влюбленная женщина. К Миронову можно было принести гравюру (я никогда их не собирал, но приходили ко мне и гравюры) и обменять ее на рисунок. Продолжал свою помощь коллекционерам Миронов и выйдя на пенсию. Его уважали и любили. Но, даже получив от него немало хороших рисунков русских художников, я не могу его считать «поставщиком» моего собирательства.

Моими «поставщиками» были лица другого калибра, меньше и скромнее. Приключения приходили ко мне сами или влекли меня изредка в непривычные мне места. Когда молодость и избыток нетерпеливых сил просто препятствовали сидеть дома, я позволял себе по письму случайно встреченного

в магазине почти совсем незнакомого господина неопределенного вида навещать полупустые квартиры в неприглядных домах, перебирать груды книг и книжек в поисках некоего «альбома, где есть старые рисунки». Всего чаще это обманывало и разочаровывало.

Но ко мне приходили и более специализировавшиеся антиквары. Приносили картины и рисунки; узнав, что рисунки я собираю с выбором, а от приобретения картин воздерживаюсь, обычно переставали приходить. Оставались только наиболее верные, с которыми объединял общий уровень культурных запросов.

Были из числа «околоантикварных» лиц мне симпатичные и бесспорно симпатии заслуживающие полустарьевщики, полукомиссионеры, полуэнтузиасты, не только «уступавшие» мне рисунки, но и сами спрашивавшие, интересовавшиеся, чья это вещь, кто был художник и т. д. Помню одного такого моего типичного «поставщика», фамилия которого такова, что может быть и псевдонимом по рекордной ее распространенности: Иванов. Этот Иванов служил в годы нэпа в художественно-антикварном магазине на Кузнецком мосту, где одно время можно было найти и приобрести (если иметь кружащие голову суммы) действительно хорошие вещи. Такие магазины были недолговечны... Но с Ивановым мое знакомство сохранилось, мой адрес — тогда в Большом Афанасьевском переулке, где прожил я больше тридцати лет,— был в Москве известен достаточно большому числу лиц. Иванов, скромный, не очень старый, незаметный и молчаливый, приходил ко мне с рисунками разного качества и характера, отличавшимися тем, что имели они в углу наклейку, некрупный деловой ярлычок с цифрой, колеблющейся до свыше тысячной.

Разговор, обычно очень дружественный после совершившегося приобретения (Иванов назначал цены умеренные, зная, что во мне он имеет собирателя, не гоняющегося за знаменитыми дорогими именами): «Откуда все эти рисунки? Эта наклеечка? Ведь это ярлык одной коллекции».— «Да...— говорит Иванов неопределенно. — Это боткинская». — «Какого Боткина? Их было же несколько. Друг Александра Иванова, владелец замечательных сокровищ (о нем мне рассказывал Яремич; коллекции М. П. Боткина давно в государственных музеях и только часть, через Яремича, в лучшей московской частной коллекции — И. С. Зильберштейна). Другой Боткин, Сергей Сергеевич, был другом Валентина Александровича Серова, коллекцию этого Боткина собирались издать перед революцией, таблицы были уже заготовлены, но издание не вышло».— «Нет, это еще другой Боткин».

И Иванов предлагает мне пойти посмотреть остатки большой коллекции рисунков старых мастеров иностранных и русских.

Более чем обыкновенная, более чем скромная одинокая комната. С пола на стол перенесена груда картонок с рисунками... Мой «аппетит» как раз тогда переключался с собирания слишком уж единичных западных рисунков на историю рисунка русского. Но то посещение Иванова, помню, позволило

мне приобрести только пару итальянских рисунков XVII и XVIII века. Я встал, полуразочарованный. «А это что?» — Наполовину тетрадь, наполовину разрозненные листы, бумага явно одного сорта: портретные рисунки сангиной, лица, странно похожие на хорошо знакомые полотна XVIII века в Третьяковской галерее. Мы увлекались тогда Левицким и Рокотовым. Лица на сангинных рисунках были лица их персонажей.

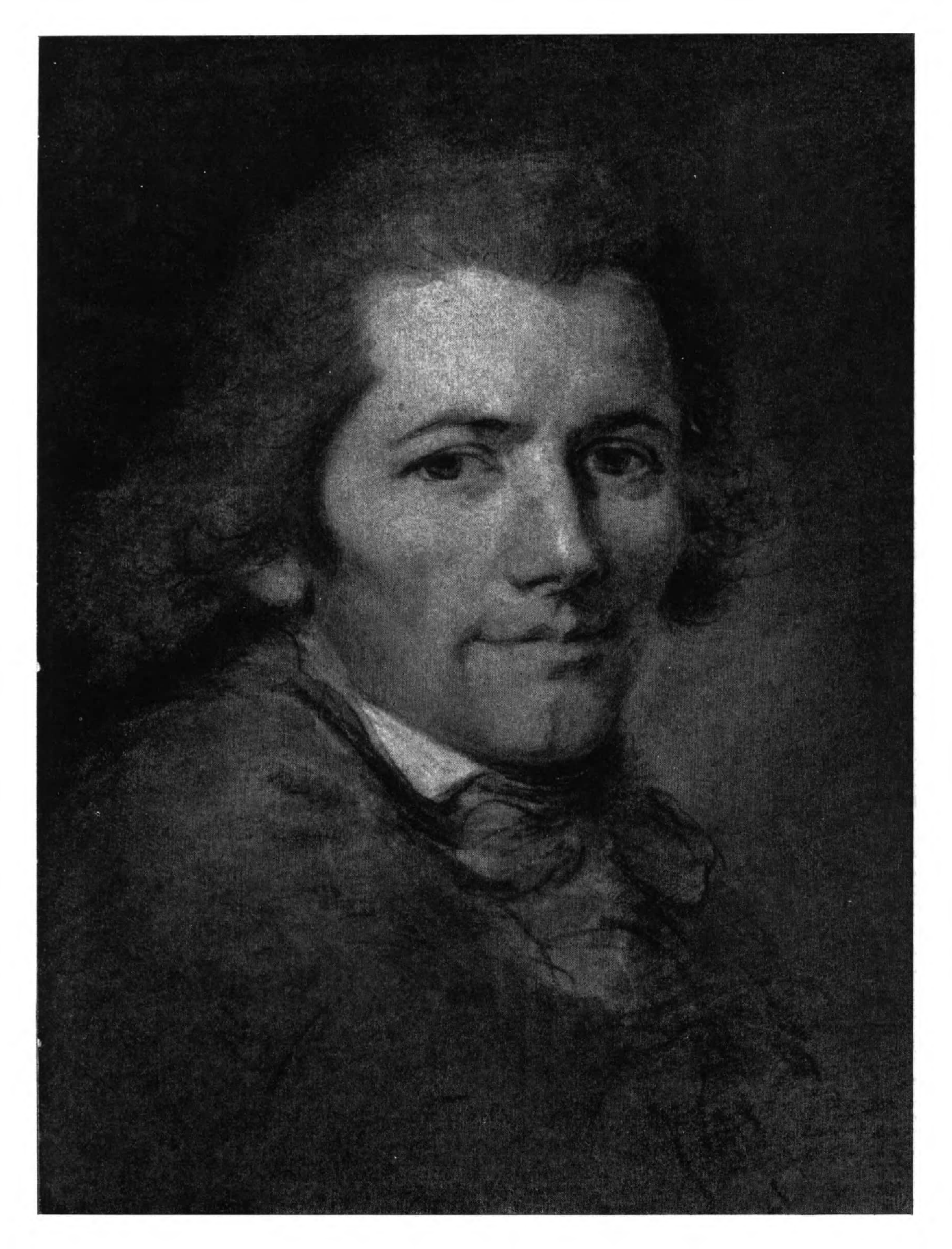
Несколько раньше, когда я работал в Музее изобразительных искусств, уважаемый и ценимый знаток П. Д. Эттингер направил ко мне через посредство третьего лица небольшую партию рисунков; один из рисунков явно воспроизводил портретные черты З. Н. Орловой, героини одного из лучших произведений Левицкого. Рисунков Левицкого никто не видел и не знал. Мы приобрели тогда этот рисунок в музей. Им заинтересовался И. Э. Грабарь. В Третьяковской галерее обнаружены были аналогичные сангинные, легко-контурные портреты, связанные с Рокотовым. Рука художника была во всех этих рисунках одна. У Иванова — еще пачка таких же рисунков. Вновь Левицкий, Рокотов, возможно и Боровиковский, но уже совсем бесспорно — ни тот, ни другой, ни третий, а некий копиист, который исполняет «заготовки», копии с портретов лучших мастеров второй половины и конца XVIII века. Для каких целей? Сразу встает предположение об издании серии или альбома гравюр с некоей галереи портретов, возможно принадлежавшей определенному лицу (мы потом стали думать о совершенно расплывшейся коллекции Безбородко). Разочарование: рисунка Левицкого или Рокотова не найдено. Вся серия портретов, переведенных с языка первоклассной живописи на язык довольно второклассной, хотя, в общем, уверенной полуконтурной графики, явно выполнена была одним художником, имя которого в безвестности...

Но копия, рисунок с картины, — все же историко-культурное явление, а смысл всей этой находки, потом распылившейся, в том, что иные рисунки воспроизводили живописные оригиналы, до нас не дошедшие. Пусть специалисты по старой русской чудесной портретной живописи этим в какой-то мере заинтересуются...

Один из добрых моих знакомых все тех же 1920-х годов, обаятельный человек, сотрудник Третьяковской галереи и прекрасный знаток А. В. Лебедев говорил: «Я сделаю невозможное, а рисунок Рокотова отыщу!»

Романтические ветры веяли тогда над всеми нами. Лебедев, его близкий друг Жидков, затем и все другие стали искать — в областных музеях,

18. Граф Антон. 1736—1813.
Мужской портрет.
Уголь, мел, серо-голубая бумага; 40,5×32.
На обороте копия с картины «Венера, Амур, сатир и служанка» Л. Джордано.
Из собраний А. В. Лебедева, А. Ф. Коростина.



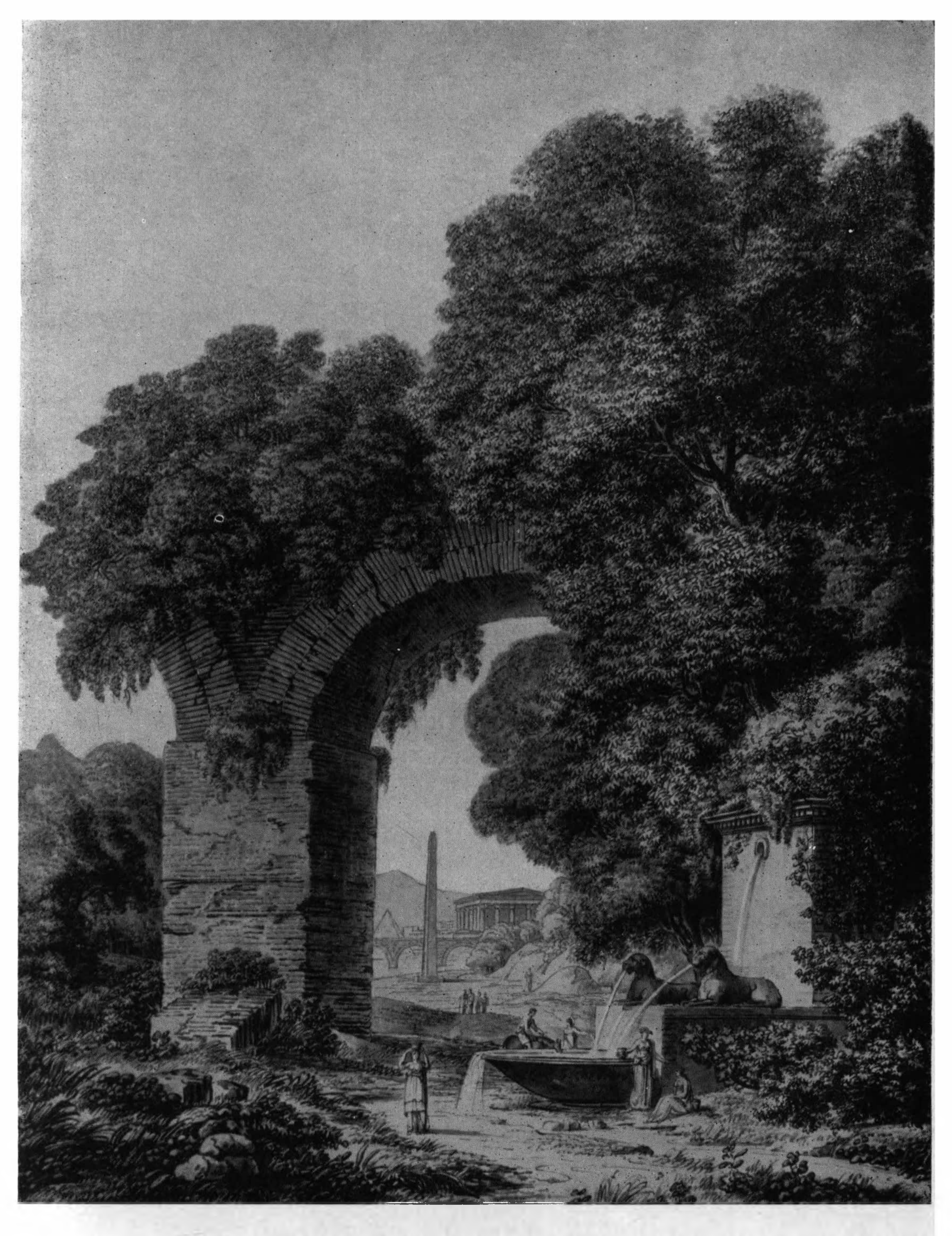
в частных бывших усадебных собраниях. В конце концов донеслась весть о любопытной находке: найден где-то очень хороший портретный рисунок, совершенно явно XVIII века, без подписи, без намека на имя изображенного мужчины, а на задней стороне набросок — копия с той картины (старого западного мастера), которую копировал Рокотов. Что же? Найден все-таки рисунок прекрасного, быть может, самого тонкого русского портретиста XVIII века? Оказалось, что был рисунок этот не единственным, были и другие, исполненные явно той же рукой, по качеству несомненно заслуживающей высокой оценки... Но ни А. В. Лебедев, ни А. Ф. Коростин, к которому перешли эти листы (на обороте одного тот набросок, могущий быть связующим звеном с искусством Рокотова), не решились приписать листы эти последнему. Два листа вошли в мою коллекцию. Я считаю их западными.

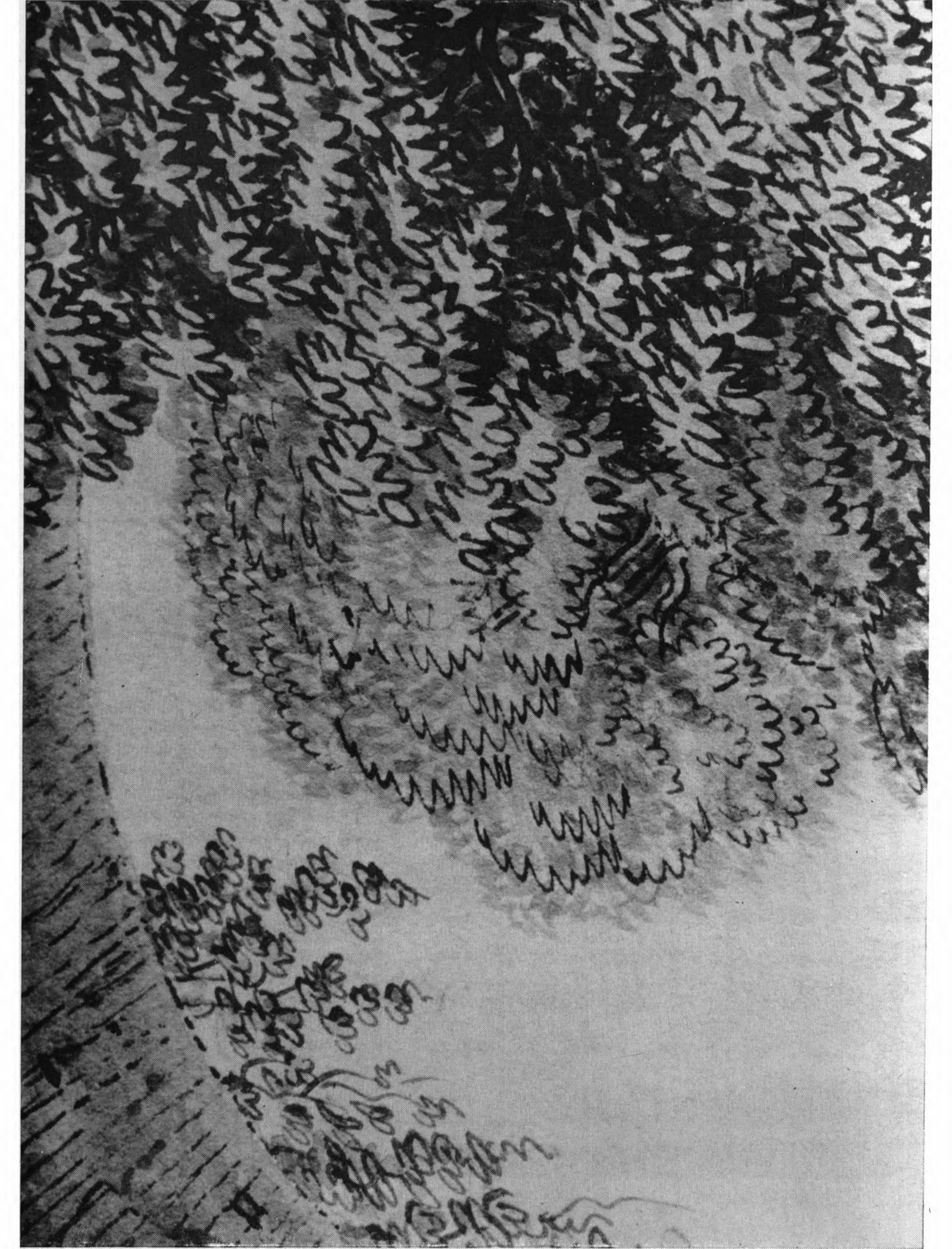
Лист моего собрания, исполненный углем и мелом на серо-голубой бумаге, изображающий нестарого мужчину в костюме второй половины XVIII века, я приписываю дрезденскому художнику А. Графу главным образом на основании сравнения этого листа с автопортретом художника, хранящимся в Веймаре. На обратной стороне листа — рисунок с той самой картины Л. Джордано «Венера, Амур, сатир и служанка», которую в середине 1760-х годов Ф. С. Рокотов должен был скопировать с гравюры по заданию Академии художеств. Любопытное совпадение, но вряд ли больше.

...Значит, все или почти все касающееся подбора рисунков русского XVIII века кончается неудачно? Нет: и неудачи, и утраты, и исчезновения таких замечательных вещей, как «Больной художник» собрания Яремича,— все это события в жизни собирателя, все это дорого, все это надо знать и беречь в памяти. Советское коллекционирование общественно, и мне не раз приходилось волноваться, слушая увлеченные рассказы А. Ф. Коростина и И. С. Зильберштейна об их находках и сопровождавших их обстоятельствах. Что меня лично касается, то мне более везло на пейзажные рисунки того же наиболее искомого по редкостности XVIII века. Частью я опубликовал их. Иные ко мне перешли от С. П. Яремича. Один — наиболее импозантный, вполне законченный, радующий, подписанный и датированный 1799 годом рисунок Семена Щедрина — принадлежит к числу моих недавних приобретений.

«Пейзаж с руинами» Семена Щедрина — произведение графики русского классицизма, достойное любого музея. Рисунок я уговорил уступить мне превосходного собирателя, идущего навстречу многим любезного

19. Щедрин Семен Федорович. **1745—1804.**
Пейзаж с руинами.
Подписано: *fec. S. Chedrin 1799.*
Кисть, перо, сепия, карандаш; 47,9 × 37.
Из собрания А. В. Гордона.





человека — А. В. Гордона. Первоклассная по исполнению композиция торжественно демонстрирует некие руины, на развалинах растут пышно-кудрявые деревья, условен стаффаж, и мир, куда увлекает нас художник, условен, поэтичен, театрален и красив. Но остановимся на «как» рисунка.

«Как» — это не форма, не стиль, это прием, не столько техника, сколько индивидуальный почерк художника. Я признаюсь, что меня радует рассказывать о материале, которым я владею, используя возможности репродукции. Мне представлялось важным и нужным, публикуя «Детей» Дюрера, поместить не только общий снимок, но и деталь рисунка, наглядно показывая почерк художника. Кудрявое мастерство Семена Щедрина вопиет о том, чтобы присмотрелись мы к приемам создания им его архитектурно-пейзажных фантасмагорий.

Я люблю деревья, никак не являясь их знатоком, тем более ученым. Люблю их по-разному воплощаемую в пейзажном рисунке красоту. Как достигается она — для меня было более чем интересно. Почерк художников русских был подвержен стилистическим изменениям. Знать, как рисовали пейзаж, и в частности деревья, в конце XVIII века, важно для историка и для художника. В первом снимке листва у Щедрина предстает как более или менее компактная масса. При сильном увеличении фрагмента рисунка вскрывается бесспорно интересный прием наших классицистов. Первый набросок всей композиции сделан легким карандашным штрихом, почти незаметным. Затем вступает в свои права кисть. Выполнен рисунок (исполнен он на английской бумаге верже) коричневато-серой жидкой краской, какую мы условно называем сепией скорее по тону, нежели по происхождению и составу краски, бывшей первоначально натуральным соком средиземноморского моллюска, каракатицы. Такою жидко-водянистой серо-коричневою краской и кистью мягкой и податливой и исполнен был рисунок Щедрина на втором этапе. Увеличение позволяет совершенно ясно видеть это. Но если художник более живописной школы, голландской XVII века или французской XVIII, остановился бы на этом этапе — русский классицист считает для себя это недозволенным. В его руке появляется энергичное и твердое перо. Очень решительно он прорабатывает всю листву. Его перо, спеша, обводит некие границы ветвей и сплетения их, подчеркивает тени. Порою прерывается, оставляет часть листвы в прежнем виде, чтобы тем решительнее подчеркнуть соседнюю часть. Результатом является достигнутая пространственная объемность, пластичность трактовки листвы. И результат поучителен.

То, возможно, самое исторически важное и нужное в науке об искусстве, что мы называем стилем, познается всего яснее в сравнениях. Рисунок

19а. Щедрин Семен Федорович.
Пейзаж с руинами. Деталь.

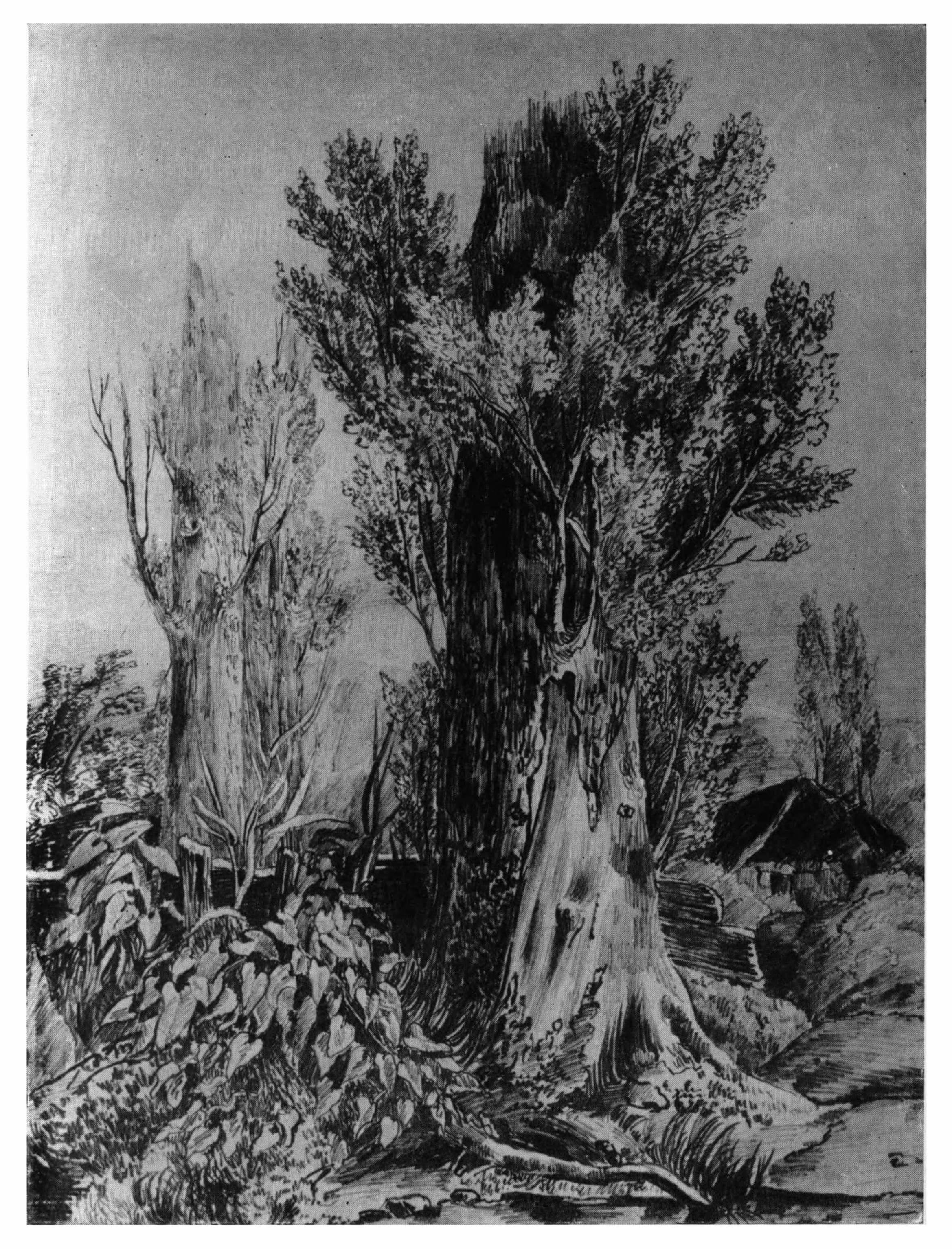
Семена Щедрина датирован 1799 годом. Ровно через сорок лет другой русский художник, академик С. Ф. Галактионов, прославивший имя свое скорее в графике (был он одним из первых иллюстраторов Пушкина), в 1839 году, в эпоху совершенно иную, выполнил в другой технике — карандашом и белилами на желтоватой бумаге — большой рисунок, который по художественному качеству и по стилистике представляется мне достойным быть рассмотренным рядом с рисунком Семена Щедрина. Поразительно, как изменилось все. Самая композиция. Высшая мера завершенности у классициста, — а Галактионов просто не дорисовывает стволы своих деревьев. Упорядоченность заменена как будто нарочитым беспорядком, а все же правая часть рисунка уравновешивает левую, лист производит впечатление совершенно художественно законченного. Семен Щедрин в деревьях главным считает кудряво-кружевные массы листвы — Галактионов в дереве ищет ствол, следит за его мощью. Ветвей и листвы гораздо меньше, но они растут, стремятся кверху, и очерчена их листва без всякой подробной детализации быстрою контурной линией. Свою функцию профессора, преподававшего в Академии пейзаж, вспомнил Галактионов в рисунке травянистых растений слева внизу. Рисунок выполнен с натуры, при всей его композиционности: легко отметить, как вписываются в некий ромб все очертания пейзажной группировки.

Классицизм уже преодолен, традиции остались: реалистика — эстетика случайного-живого — еще не победила. Искать обязательной «романтики» по схеме школьной смены стилей (классицизм — романтизм — реализм) можно предоставить желающим.

Рисунок Галактионова был у меня давно, так давно, что забылись условия и время его приобретения. Но, имея и его, и примеры пейзажного рисования более позднего, я чувствовал все время, что обязан для моей коллекции иметь типичный пример трактовки пейзажа у классициста! Это причина, почему выпросил я себе лист Семена Щедрина у А. В. Гордона. Положив оба рисунка рядом, я не мог не видеть, как примечательно контрастны античные руины 1799 года и столь же условная, возможно полуразваленная, крыша некоего сарая в рисунке 1839-го!

Ранние русские пейзажи относятся бесспорно к орбите «живописных» рисунков. Весьма интересно отметить в истории искусства начиная с XIX века развитие двух параллельных течений «живописности»: тональное и ярко-цветное. Ни то, ни другое не мешало развитию рисунка и графики. В моем собрании имеется лист самой абсолютно чистой графики, какую только можно себе представить: одна из линейно-очерковых гравюр Федора

20. Галактионов Степан Филиппович. 1779—1854.
Деревья.
Подписано на паспарту: *Goloktionoff in Petersburg 1839.*
Карандаш, белила, желтоватая бумага; 43,5 × 32,8.



Толстого к «Душеньке». Но лист этот, входивший в состав подарочного, подносного, как говорили тогда, экземпляра, автором раскрашен акварелью с предельною насыщенностью цвета!

Портретных рисунков было в первой половине XIX века особенно много, и мы давно и справедливо гордимся в этом отношении Кипренским и Брюлловым. Но как раз потому, что это так, что лучшие достижения русского портретного рисунка, карандашного и акварельного, хорошо известны, мне здесь хотелось бы из состава собрания моего выбрать для показа и рассказа произведения мастеров не столь известных и людей изображающие тоже неведомых. В «неизвестных» имеется особая привлекательность, по меньшей мере для меня. Я был в минувшем очень дружен с умным, очень знающим и высокодобросовестным человеком старше меня — с В. Я. Адарюковым, специалистом по портретам. У него научился я бояться проблемы иконографической точности. Для исторической галереи или музея абсолютная узнанность изображенного лица необходима, во всяком научно организованном музее — высокожелательна. Но в моей коллекции, сознаюсь, я никогда не занимался разысканием, кого изобразил на рисунке художник. Мне даже казалось, что, если я буду это выискивать, определение нечто убавит для меня из того полного глубокой радости переживания, которое определило самый акт искания, нахождения и систематизации найденного в историческом ряду развития рисунка.

Соглашусь, что это — субъективно... Но «Записки собирателя» должны быть прежде всего правдивы и искренни. Ученая атрибуция придет потом. По правде сказать, я весьма мечтаю, что после публикации моих «неизвестных» ко мне будут приходить письма: «А я знаю, кто изображен на вашем рисунке на такой-то странице...» Заранее благодарный поклон этим будущим корреспондентам моим, желанным для всякого собирателя!

Без портретного рисунка история русского искусства начала XIX века не может быть полною. Из моего собрания я хотел бы выделить прежде всего портрет неизвестного сановника, выполненный в 1814 году, явно в Москве, высокоталантливым и не слишком счастливым архитектором и рисовальщиком А. Л. Витбергом, бывшим потом, в вятской ссылке, другом Герцена. Портрет парный: самодовольному господину соответствует его супруга, в должной мере сентиментальная. Оба портрета выполнены карандашом не на бумаге, а на пергаменте, строго совпадают по размеру и были, очевидно, предназначены для хранения в неком малом складне, какой было удобно брать с собою в дорогу. Я не пошевелил пальцем, чтобы узнать, кто этот незнакомец, что сделал бы я, несмотря на то что искренне написал

21. Витберг Александр Лаврентьевич. 1787—1855.
Мужской портрет.
Подписано монограммой *CW 1814*.
Карандаш, пергамент; 10,3 × 8,15.



выше, если б был шанс узнать в изображенном героя войн с Наполеоном или будущего декабриста. Но очень уверенное самодовольство изображенного настраивает против какой-либо к нему симпатии.

Зато художник явно ее заслуживает! По мастерству, по моделировке и плавной игре живописно мягких штрихов рисунок близок к Кипренскому (есть ли возможность установить наличие персональных контактов между Витбергом, чьей монограммой снабжены оба супружеских портрета, и Кипренским?).

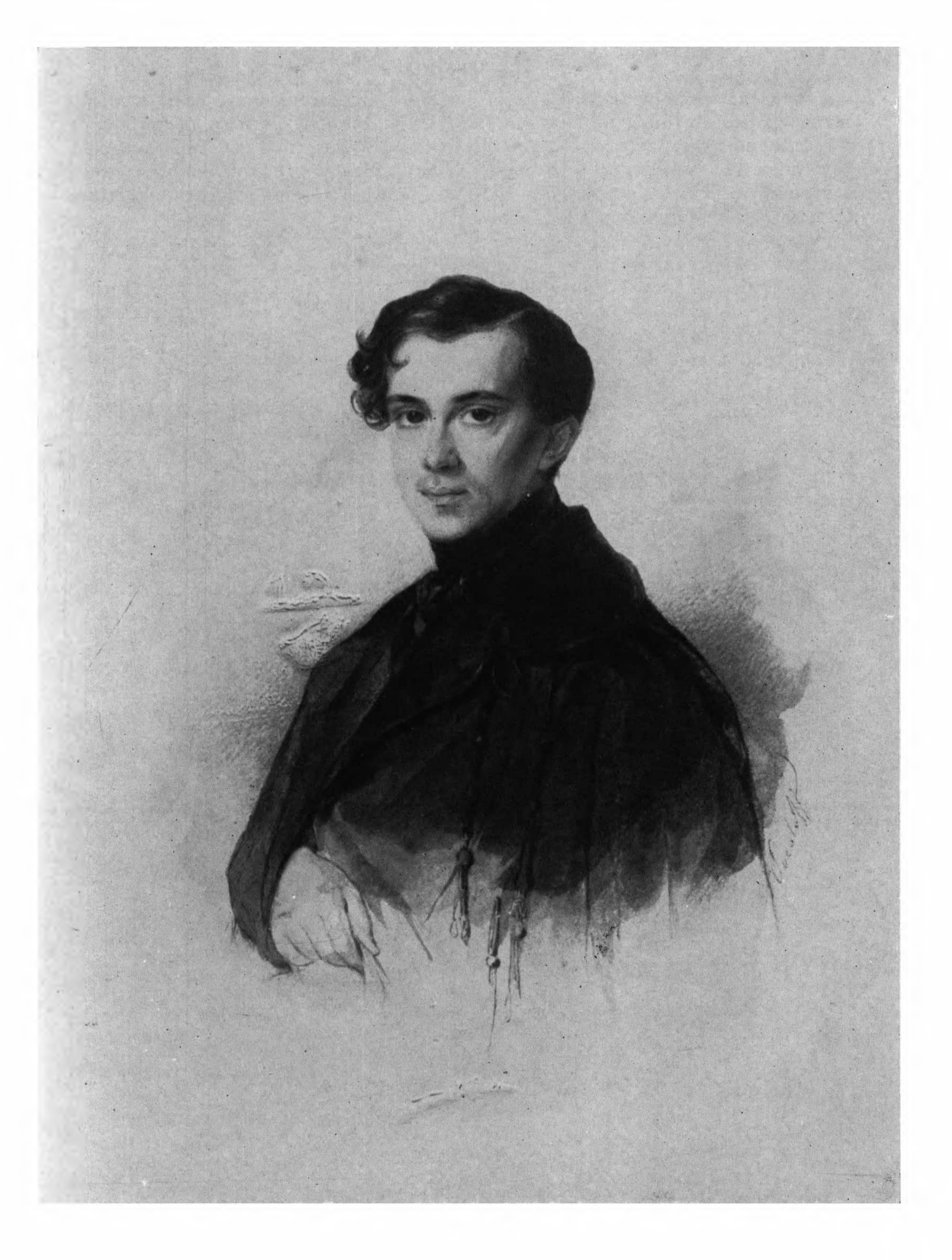
Здесь интересным для собирателя является род портрета. Он трактован как переносная миниатюра, в обрамлении, но не настенная. Увеличение портрета его не портит, выявляет слитные в небольшом размере штрихи. Пергамент нечто добавил к трактовке лица: такой мелкой зернистости полутеней, плавной пластики форм в рисунке карандашом на бумаге достичь нелегко. Но отомстил за себя пергамент, покоробившись в верхней части портрета.

Супружеская пара, изображенная Витбергом, ко мне попала в 1930-х годах в Москве. Я знаю, что в это время в Москве появилась группа рисунков Витберга его вятского периода. Дата «1814 год», когда до опалы художник жил в Москве, делает возможным предположить, что оба рисунка случайно появились наряду с более поздними. В течение всех лет до Великой Отечественной войны в Москве спорадически появились в комиссионных магазинах и у отдельных «посредников» или «поставщиков» остатки старых собраний, семейные реликвии, альбомы. В Центральную закупочную комиссию или в музеи приносили владельцы свои последние художественные ценности... Их потоки то иссякали, то вновь, из некоего подземного источника, ширились.

Если рисунки Витберга ко мне пришли случайно, то портретную акварель работы Петра Федоровича Соколова я сознательно искал. Ее мне достали не мои «поставщики», а друзья по объединению книголюбов. Помню любопытную расценку портретных акварелей П. Ф. Соколова, одного из лучших мастеров русской акварели и отображения людей его времени, эпохи Пушкина, Лермонтова, Гоголя. «Если соколовский портрет изображает какое-нибудь известное лицо, — говорил опытный в этих делах Д. С. Айзенштадт, милый и образованный книговед,— за него дадут в десять раз больше, за красивую даму — вдвое больше, чем за портрет незнакомого мужчины».

Я, естественно, выбрал для моей коллекции последний вариант. Молодой незнакомец, изображенный на попавшей ко мне акварели, представляется

22. Соколов Петр Федорович. 1791—1847.
Мужской портрет.
Подписано: *Socoloff*.
Акварель, кремовый бристоль; 27,6 × 16,3.



мне чудесно типичным «москвичом в гарольдовом плаще», если и относится скорее ко времени Печорина, нежели Онегина. У него очень умное и бесспорно интеллигентное лицо. Художник, возможно, даже преувеличил ему глаза. По сравнению с сановником Витберга он одновременно условнее и человечнее. Вновь я буду весьма благодарен тем, кто по репродукции, быть может, угадает имя изображенного.

Социальное, общественное предназначение портрета, акварельного, карандашного, всякого иного, всегда интересовало меня.

Портрет молодого незнакомца работы П. Ф. Соколова, определяемый по всем признакам как работа конца 30-х годов XIX века, принадлежит к числу явно настенных портретов, тогда как парный портрет сановника и его жены, рисованный Витбергом, предназначался, уверен я, для двустворчатого складня, переносного и настольного. Очень типичным примером среднего по назначению акварельного портрета все той же исторической эпохи, на десять лет позднее соколовского, является в моей коллекции весьма красивый портрет женский, долженствовавший быть дороже «незнакомца», но таким не оказавшийся: бесспорно качественное и гораздо более яркоцветное, к тому же более крупное портретное изображение особы, имя которой помечено на обороте — «княжна А. А. Путятина», из собрания Голицына-Прозоровского, известного имения Зубриловка Саратовской губернии. Портрет подписан именем А. Надеждина, декабрем 1849 (?) года. Подпись то ли пытались зачеркнуть, то ли исправить: быть может, чтобы заменить имя художника более известным? Увы, здесь мы впервые встречаемся с самым опасным моментом в деятельности собирателя — фальсификаторством. Но самая подпись Надеждина — «провинциала», создавшего в Козлове (ныне Мичуринск) школу,— у меня сомнений не вызвала. А вышепоставленная проблема бытового назначения портрета — висеть на стене или стоять на письменном или туалетном столе — в данном случае получила неожиданное разрешение.

Портрет изображенной Надеждиным девицы, будь она княжной Путятиной или кем еще, овальный, довольно крупный, в мои руки попал от одного известного в Москве собирателя, весьма квалифицированного и потому внушавшего иным моим «поставщикам» некий трепет. Попал как есть — аккуратно вырезанный из картона. На стол его так нельзя было бы поставить и на стену тоже не повесить. Он очень хорошо сохранился, краски свежи, видные части бумаги не потемнели: портрет, очевидно, хранился

23. Надеждин Афанасий Дмитриевич. 1799—1879.
Портрет А. А. Путятиной.
Подписано: *А. Надеждинъ, декабря 184...* [неразборчиво]
Акварель; 39,6 × 33,4 (овал).
Из собрания А. А. Голицына-Прозоровского (надписи на обороте).



в безопасности от света. Приобретя его, я через пару дней в комиссионном магазине на Арбате нахожу чудесную старую большую кожаную папку-паспарту, с особою крышкой, какою можно прикрывать вставленное в нее изображение. В овал, прикрываемый этой крышкой, вставлен рисунок XX века, ничего общего не имеющий с футляром более чем столетней давности... Эти футляры (папка-паспарту) имели внутреннее стекло, имели и кольцо, позволявшее им быть повешенными на стену, и «ножку» — откидную подставку сзади, позволявшую вставленному в паспарту портрету стоять на столе. Размер овала точно совпал с портретом Путятиной работы Надеждина. Но я не стал расспрашивать ни любезных продавцов магазина, ни уступившего мне самый портрет собирателя. Некто разъединил портрет и его футляр: возможно, так было выгоднее их продать. Я же принципиально все рисунки и акварели моей коллекции храню в папках. Футляр был мне не нужен. Изображенная провинциальным мастером молодая помещица с достаточно милой наивной улыбкой могла жить как акварель и на стене, и на столе, и в футляре. Ее размеры подходят для всего, только не для того, чтобы можно было ее носить с собою, как миниатюру.

К портретному рисунку, все более меняющемуся с течением времени, надо будет возвращаться и в дальнейшем. Но как раз здесь хотелось бы поговорить об альбомном рисовании: портретном и всяком ином. Оно столь характерно для первой половины XIX века, так метко тронуто в «Евгении Онегине» и так было в свое время любимо и искомо собирателями особенно в 1920-х годах, что я его никак не мог бы миновать в этих записках.

Было ведь в то время организовано в Москве «Общество изучения русской усадьбы», в котором я участия не принял несколько даже принципиально. Общество издавало сборники, участвовали в нем мои сотоварищи по кафедре истории искусств Московского университета и по РАНИОНу. Но ни быт, ни вся культура российской усадьбы эры крепостничества во мне симпатий вызвать не могла при всем моем уважении к усадебным музеям типа Остафьева, Муранова, аксаковского Абрамцева. Во всех усадьбах этих создавались альбомы рисунков. Их собирали. Я видел их достаточно, в музеях и в частных руках. Альбомы менялись с течением времени. Попытки некоторых дам московских начала XIX века создавать альбомы с автографами поэтов и работами известнейших художников на их страницах порою увенчивались успехом, чаще нет. Я впоследствии весьма полюбил собирать иное: путевые или рабочие альбомы и записные книжки разных мастеров, хотя бы небольших; они обладают совсем особым интересом, как наиболее прямо открываемые двери в творческие лаборатории художников. Но это — совсем другой материал, черновой, набросочный. В альбомах же первой половины XIX века, о которых я говорю, налицо не наброски, а готовые, законченные, подарочные работы. Это нечто вроде маленькой семейной или личной картинной галереи. До времени моего собирательства большинство альбомов доходило в чрезвычайно уже пострадав-

шем виде. Лучшие работы из них давно бывали изъяты, а иные владельцы альбомов, в том числе и мои добрые знакомые, пополняли недостающее просто чем попало.

Только один, весьма пострадавший от времени и перехода из рук в руки на протяжении не менее ста лет, приобрел я для моего собрания и берегу как альбом, своеобразный сгусток художественной культуры все той же первой части XIX века.

Его мне уступил ныне здравствующий московский собиратель книг и автографов, милый и обязательный человек, снабжавший меня многими книгами и рисунками. Альбом с золоченою медалькой Александра I на передней крышке краснокожаного переплета — происхождения неизвестного. В нем все что угодно. Аккуратно вклеенные, тонко вырезанные силуэты белой и черной бумаги в стиле, но не на уровне Федора Толстого, нотные записи неких неведомых любительских вальсов, рисунки и акварели, как выполненные на разноцветной бумаге альбома, так и вклеенные в альбом в разное время. Увы! Был альбом в свое время полистно нумерован, что позволило установить изъятие целого ряда листов...

Особый для историка интерес альбома образовывало то обстоятельство, что большинство рисунков и акварелей, исполненных на первоначальной бумаге альбома (впрочем и вклеенных, но тоже, очевидно, в старое время), подписаны были латинскими буквами С. Н., иногда и полно: Carl Hampeln. Предо мною вставала интереснейшая, до сих пор малоизученная фигура глухонемого художника Гампельна — из русских немцев, известного в истории русской гравюры автора «Екатерингофского гуляния» 1825 года. Он жил потом в Москве. В 1840-х годах делал довольно безобидные и не очень художественные «гаремные» акварели, собрание которых — в Государственном Историческом музее. В альбоме, вошедшем в мою коллекцию, его рисунки тушью — пером и кистью — и акварели. Быт студентов Дерпта, как можно догадаться. Курьезные экипажи, быть может представляющие уникальный интерес для будущего музея транспорта. И одна совсем примечательная в художественном и бытовом отношении, очень законченная акварель, изображающая художника за работою в некоем просторном ателье с расписанным потолком и полуциркульным окном (такие надстройки-мезонины часты в городской архитектуре тех лет). Тигровая шкура на диване. Картины на стенах, гипсовая античная статуя. Особые лампы для работы вечером. На столике цилиндр и плащ. Художник к числу нуждающихся не принадлежит. На передней стенке комода справа золотом вывела тонкая кисть: CH Sourd muet — Карл Гампельн, глухонемой. Так он подписывался обычно.

Автопортрет? По воображению представить себя сидящим у окна в глубине комнаты труда не составило бы... Очень интересный художественно-бытовой документ, аналогичных которому у нас мало. Кому принадлежали бы картины на стене? Справа висят и рисованные, очевидно, портреты. Но

художник точности никакой не соблюдает. Акварель вполне свободна, живописна, по тону скорее темна. Свое очарование имеет она не только для владельца.

Собирательская и владельческая психология имеет свои странности. Самая ранняя дата на листах альбома — 1815. На иных рисунках, еще очень незрело карикатурных,— инициалы и полно написанные старым почерком атрибуции, называющие имена известнейших художников, современников Гампельна. Я никогда не рассматривал досконально вопроса об их подлинности. Пусть это сделают другие товарищи — специалисты, которым моя коллекция всегда открыта!

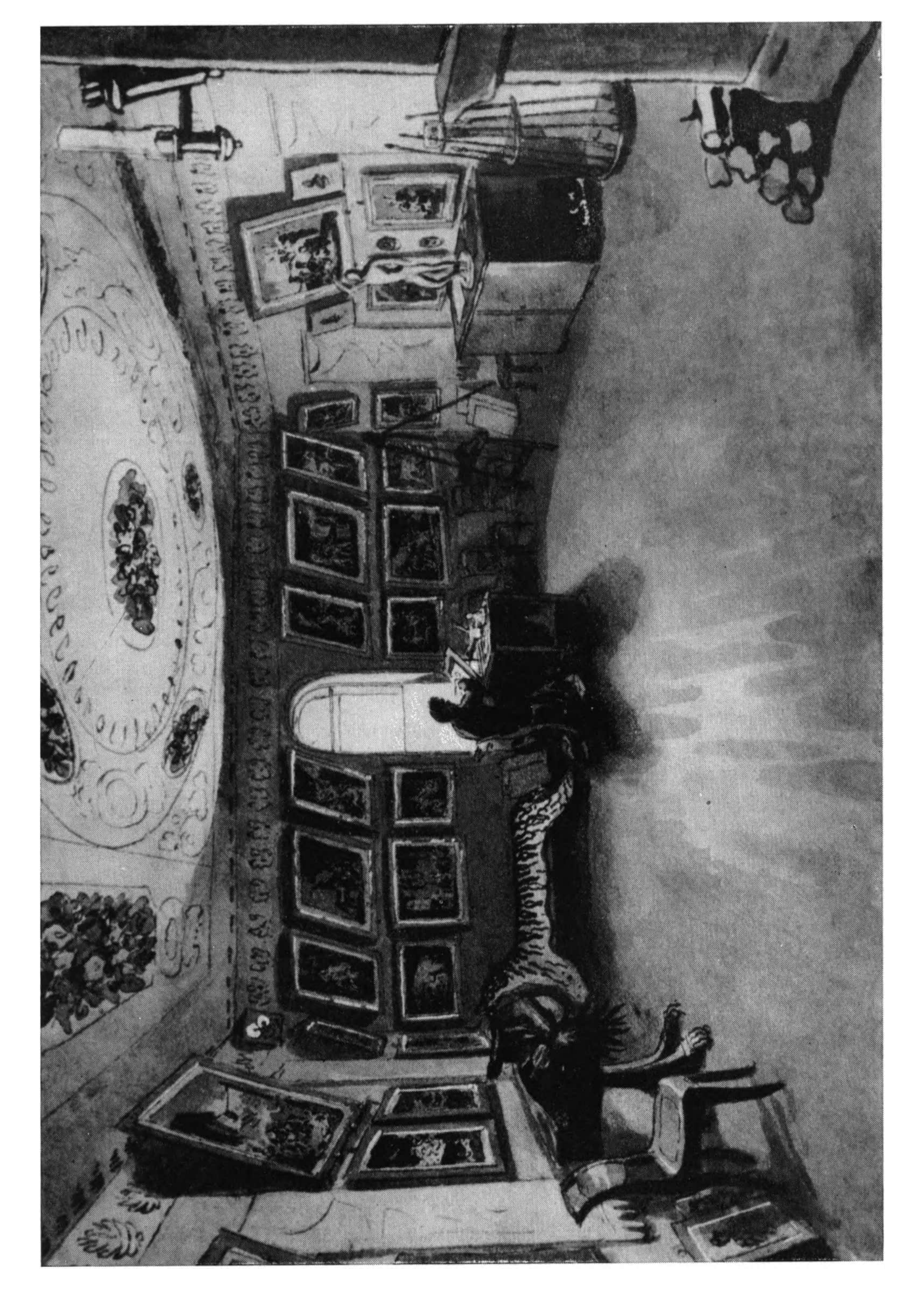
Поставив себе целью подобрать коллекцию по истории русского рисунка, я, конечно, считал себя обязанным достать достоподлинные, не внушающие сомнения оригинальные рисунки лучших русских художников того времени. В первую очередь, блистательного Карла Брюллова.

Брюллову приписывалось в собирательских кругах много рисунков, но подделать его почти невозможно: слишком велика его «маэстрия», являющаяся сама по себе его почерком. Из нескольких листов, попавших в мою коллекцию, подлинными я считаю два. Один вполне неоспорим, очень бегл, но снабжен подписью Брюллова, адресом: «в Болонье», и любопытной записью: «за икру и лук». Изображает набросок певицу в роли; надпись уточняет мотив: «Capo d'opera di Pasta», то есть оперное одеяние Джудитты Пасты, замечательной итальянской певицы, которая потом побывала и в России. Рисунок выполнен кистью. Он еле виден, чуть заметен в очертании лица и рук. Сепия напряжена в потоках складок, и, как росчерк или печать замечательного колориста, каким был Брюллов, мазком ярко-красного отмечен еле видный из-под края платья «следок» башмачка.

Рисунок, очевидно, был в свое время листом альбома набросков Брюллова, уступившего, возможно, лист «за икру и лук» какому-либо восторженному посетителю Италии той поры. Рисунок важен для характеристики художника, для его театральных увлечений, для приема его рисования — сразу кистью и жидкой краской. Думается, выполнен он по памяти, по непосредственному впечатлению... Как пример «артистизма» (понятие, каким иные у нас увлекаются теперь, возможно, слишком) набросок лучшего желать не заставляет. Его получил я от А. М. Кожебаткина еще в конце 1920-х годов.

«Оперный» рисунок Брюллова, к сожалению, слишком труден для репродуцирования. Для иллюстрирования «Записок» этих я избираю поэтому фрагмент второго рисунка Брюллова моей коллекции — листа из давно

24. Гампельн Карл (1793— середина XIX в.)
Автопортрет в интерьере.
Подписано: *C H Sourd muet.*
Перо, кисть, акварель, бронза; 13 × 18,7.





разрозненного рабочего альбома рисунков к росписи Исаакиевского собора. В левой части листа набросан крошечный карандашный портрет девушки в капоре, над ним миниатюрный кадр некоей картины, разгадать сюжет которой я бы хотел предоставить желающим. Но набросок «Девушки в капоре», который публикуется в некотором увеличении, представляется и мастерским, и живым, и полным присущего только Брюллову очарования. Сколько таких малюсеньких шедевров в альбомах, в книжках рабочих набросков русских художников!

Рисунок Ф. А. Бруни, единовременника Брюллова, достал я за очень недорогую цену в одном из закрывавшихся тогда полуантикварных-полукомиссионных магазинов центра Москвы, причем в порядке, быть может, не очень приятного курьеза запомнил, что назывался там рисунок этот «Мальчик с грыжей». Бесспорна его связь с «Медным змием», но в картине этюд с натуры применения не нашел. Натурных рисунков послеакадемического их периода классики живописи нашей оставили не столь много. Несколько попорченный рисунок Бруни на всей высоте академической эстетики тех лет. Больший контраст к абсолютно живому наброску Брюллова трудно себе представить. От театра, от романтической оперы с ее искусственным жестом и неестественно широко открытыми глазами исходил Брюллов, зафиксировавший свое впечатление бесспорно непосредственно и живо. Бруни отправляется от официозного заказа, ставит мальчика-натурщика в заученную позу, с четкой добросовестностью натуралиста передает мускулатуру, сухожилия, ногти на руках и предписанное темой искусственное выражение лица. За рисунок ему бы поставили «первый номер». Бруни засвидетельствовал свою удовлетворенность рисунком, подписав его. Он почти нестерпим рядом с Брюлловым...

Но собирать надо все интересное, все останавливающее глаз и вкус, даже неизвестное, быть может вовеки неопределимое. Здесь снова, не без веселости, если без какого-либо «коварства», мне хотелось бы опубликовать рисунок, в обследуемом ряду портретных или натурных композиций представляющий новый вариант: эскиз живописной портретной группы неведомого и привлекательного художника. Привезен этот эскиз был мне в числе других листов из Тулы.

С собирателями, живущими вне Москвы и Ленинграда, мне приходилось, к великому моему сожалению, иметь слишком мало дел и совсем не

25. Брюллов Карл Павлович. 1799—1852.
Девушка в капоре. Деталь листа из альбома.
В правой части листа и на обороте наброски фигур апостолов для росписи Исаакиевского собора.
Атрибуционная надпись: *Брюллов.*
Карандаш, желтоватая бумага; 14,3 × 10 (размер фрагмента).

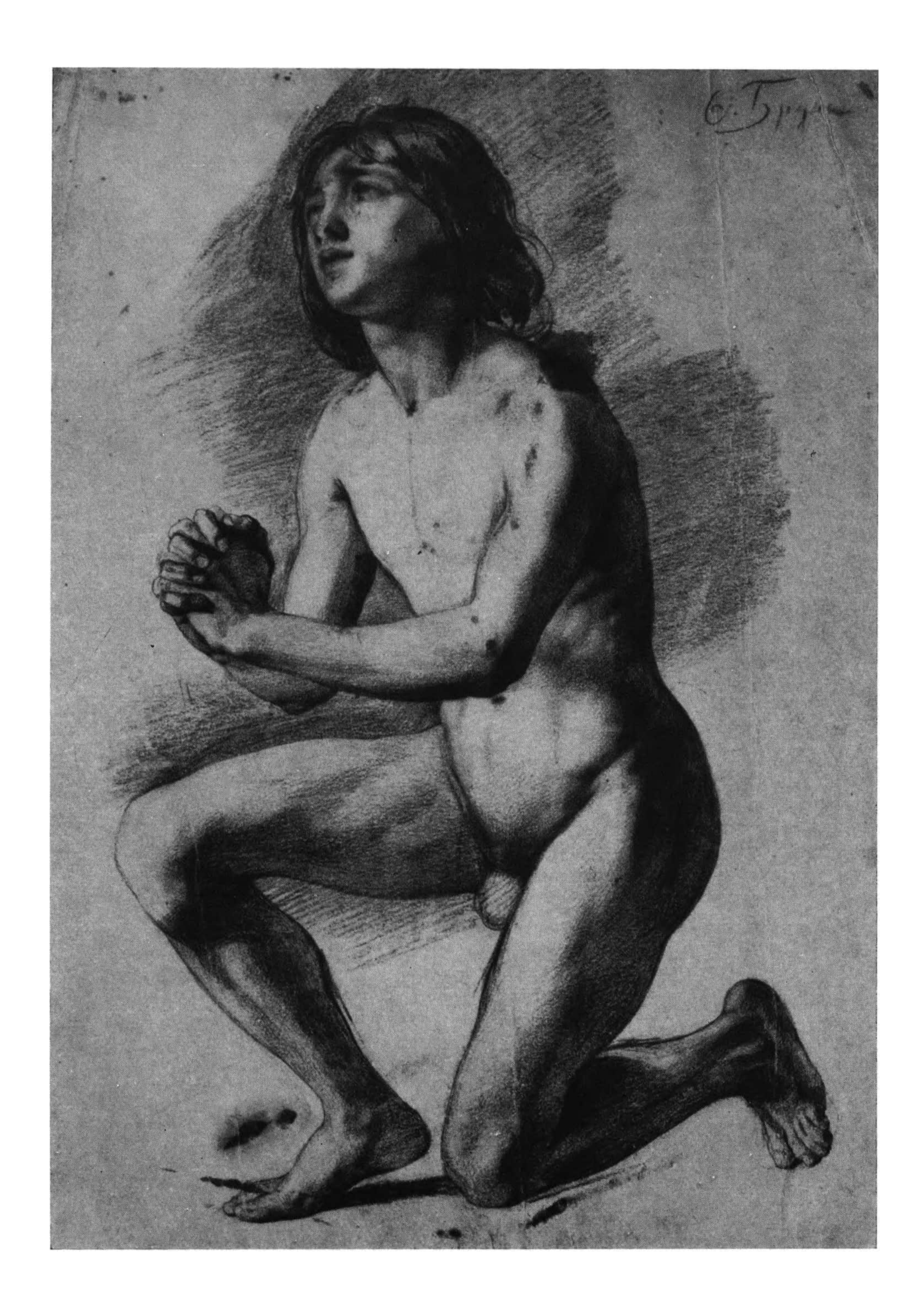
приходилось ездить по стране в поисках. Не хватало ни времени, ни средств, ни физических сил. Я всегда завидовал — по-благородному! — тем собирателям книг и художественных произведений, которые умели вовремя срываться с места, мчаться куда надо, переживать дорожные приключения и возвращаться с добычей. Я напоминал себе скорее «муравьиного льва», диковинное насекомое, которое живет на дне малой песчаной воронки, ожидая, что сам к нему свалится муравей. На «паука», право, похожим я себя не считал! Но уже давно многие приезжающие с периферии в Москву собиратели, имеющие что продать или передать, отыскивали меня. Я всегда с благодарностью буду помнить А. Н. Мошина, старого писателя с юга, который как-то еще в первой половине 1920-х годов привез мне неизданный эскиз маслом А. Г. Венецианова, вариант «Пряхи» Тропинина и разрезанный рисунок Врубеля... Все это — награды «музы собирательства». Эскиз портретной группы — романтически красивый муж, брюлловского типа молодая жена и вовсе непривлекательный кукловидный младенец — имел другое, среднерусское, тульское происхождение. Было два двойных листа, явно вырванных из одного и того же рисовального альбома, с бумагою, имеющею часто встречаемую иноземную филигрань «птица в круге». На одном листе — три женские фигуры в позе соболезнующих. Напоминали они и Бруни и других академиков его типа. Но эскиз семейной группы на другом листе той же бумаги, того же формата, бесспорно из того же альбома, выполнен с темпераментом и размахом, полон движения. Кто изображен? Кто его сделал? Публикуя рисунок, я через много лет выполняю совет И. Э. Грабаря, бывшего старшим другом и наставником моего собирательства. Определить художника ни он, ни я сам не решались. А композиция качественная, темперамент живописца налицо. Вдруг «повезет», и какой-либо специалист узнает сходство с картиною определенного какого-либо мастера!

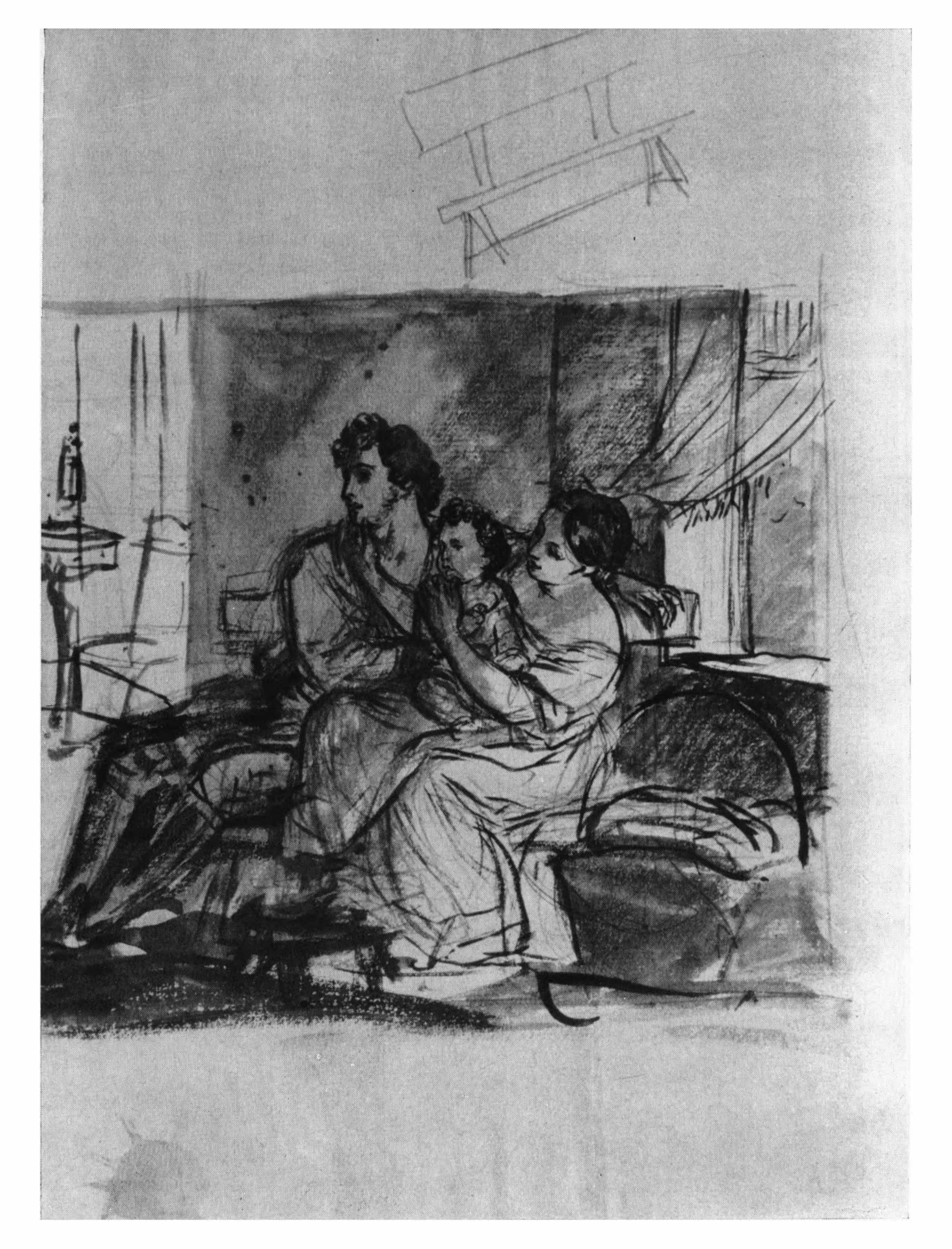
Кстати: над эскизом, выполненным кистью сепией, другая совсем рука набросала карандашом рисунок скамейки. Такие непрошеные вмешательства более поздних рисовальщиков в альбомы составные или персональные — частое зло, с которым постоянно встречается собиратель старых русских рисунков.

Материалы этого времени в моей коллекции не исчерпаны еще. Мне представляется правильным и интересным добавить к опубликованным примерам портретного рисунка данной эпохи еще пару примеров.

Повторю, что как собиратель я не принадлежал и не принадлежу к числу коллекционеров кичливых или честолюбивых, утверждающих, что все ими

26. Бруни Федор Антонович. 1799—1875.
Фигура коленопреклоненного мальчика.
Подписано: *Ѳ. Бруни.*
Уголь, коричневатая бумага; 38 × 26,6.





собранное — первоклассно, на сто процентов подлинно и на тысячу процентов — ценно. Исторический интерес, руководивший мною всегда, заставлял меня даже порою приобретать заведомо спорную вещь, даже такую, которую определял я сразу как ненастоящую. В последней мне была интересна какая-либо мелочь. В первой — возможность и самому «поломать голову» (это я делал не всегда), и поинтриговать сотоварищей-собирателей, с иными из которых в минувшие времена я провел немало увлекательных вечеров. Рисунок «спорный» по авторству, по атрибуции или по сюжету, в случае портрета — по имени изображенного персонажа, может обладать неспорной качественностью как произведение искусства. А проверка названного традицией имени автора всегда близко и приязненно приближает собирателя-изучателя к художнику. Меня лично всегда увлекала такая работа. Имя названо: давайте проверим. Если обнаружатся доказательства «за» — превосходно. Если перевешивают «нет» — я никогда не печалился, как и тогда, когда приходилось останавливаться на полдороге, ни «да», ни «нет» не перевешивало, в силе оставалось «может быть» или же с чистым сердцем произнесенное: «все-таки — не знаю».

С философствующим агностицизмом в истории искусств произнесенное «не знаю» в моих глазах ничего общего не имеет. Мое «не знаю» как собирателя и изучателя — знак скромности, которую я всегда и до конца буду предпочитать безапелляционности суждений. Как часто произносил «не знаю в последнем счете» незабвенный для меня И. Э. Грабарь. «Может быть, атрибуция не вполне доказана», — говорил мне не раз в начале моей работы в области искусствоизучения Александр Бенуа, показывая мне Эрмитаж в 1921 году. Но зато как категоричен и уверен бывал в своих суждениях о старых мастерах Э. К. Липгарт, любивший, чтобы к нему обращались по-французски «m-r де Лифар», а в Москве И. С. Остроухов, действовавший и голосом своим, и осанкой, и ростом.

Неоспоримый подлинник, не внушающий сомнения оригинальный рисунок из авторского альбома очень любимого собирателями нашими В. Ф. Тимма: «Доктор Гасфельд», подарок старинного моего приятеля по Обществу друзей книги и потом по музейным делам Н. В. Власова, теперь покойного. Власов обладал поражающим даром организатора, устраивал в Москве выставку за выставкой, был своим человеком в кругу художников и собирателей. Власов знал цены картин помимо всех официальных комиссий и всех антиквариатов. Он обладал неоспоримыми качествами знатока, вкусом и глазом. Его нельзя было бы обмануть фальшивым именем или наиболее искусно подделанной подписью. Прекрасно зная литературу предмета, он

27. Неизвестный мастер (первая половина XIX в.).
Эскиз семейного портрета.
Кисть, сепия; 26,6 × 19,7.
Из собрания Б. П. Кругликова.

был неоценимым составителем каталогов и помощником в этом отношении самого И. Э. Грабаря. Своей какой-либо крупной коллекции Н. В. Власов не имел и продал многие драгоценные рисунки, у него бывшие. Он помогал составлять целые картинные галереи таким, например, собирателям, как Е. В. Гельцер. А у себя Н. В. Власов умел удерживать и ценил на вес золота немногие исключительные вещи, и в том числе коллекцию книг с иллюстрациями В. Ф. Тимма и его альбом с рисунками. То, что он «Гасфельда» все же мне выделил, знаменовало не только наше тридцатилетнее знакомство на почве общих интересов, но и его сознание, что в такой коллекции, какую я на его глазах создавал, должен же был быть неоспоримо настоящий рисунок Тимма.

Значит: еще пример портретного рисования первой половины XIX века. Легко набросанный карандашом абрис фигуры и более тщательно проработанное лицо. И затем быстро, кистью тушью набросанный костюм. Аналог «Пасты» Брюллова. Только по ту сторону романтики (или нет? герой Тимма смотрит куда-то вверх, задумался). Уверенное и простое, быстрое отражение или фиксация действительности, рисунок, остановленный на стадии наброска и тем не менее темпераментно-живой, реальный, убедительный и неожиданный для тех, кто рисунков Тимма с натуры не знает. Кстати: я убежден, что только лицо Гасфельда Тимм сделал «с натуры»: костюм набросал он кистью по памяти, от себя.

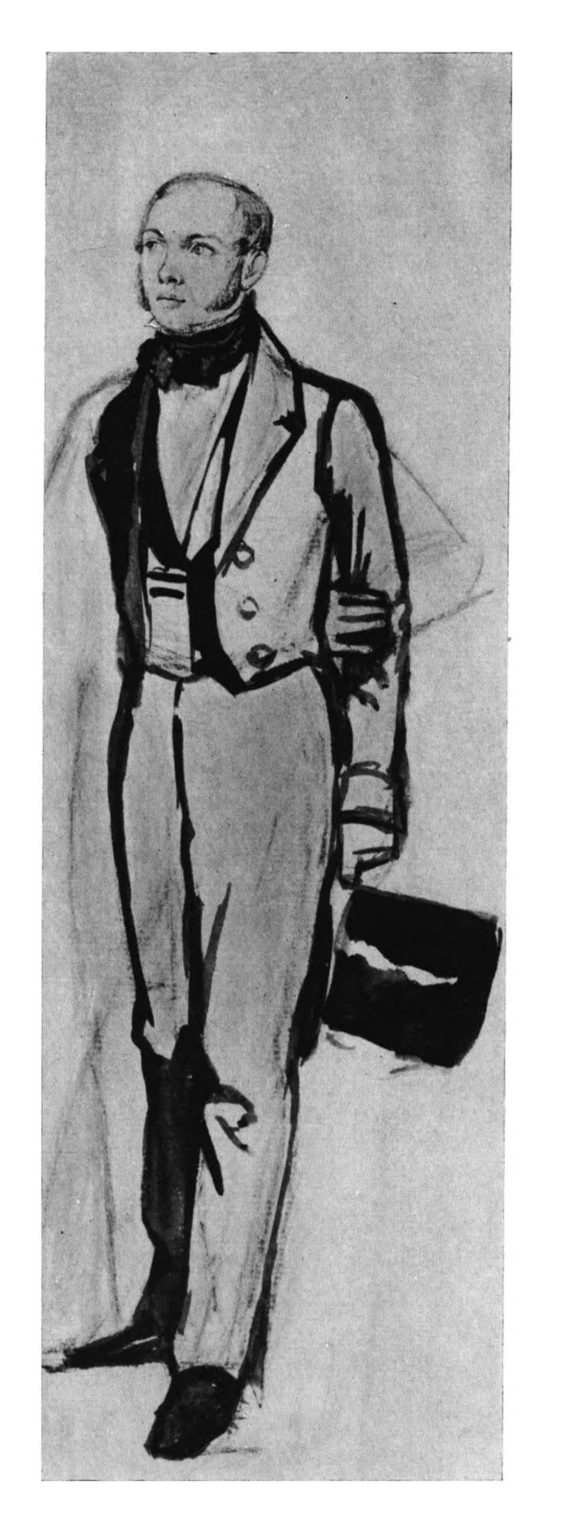
Это — один вариант новой группы рисуночных портретов моей коллекции. Теперь — второй.

Овальный портрет молодой женщины или девушки. Высокая степень законченности; зернистая поверхность напоминает рисунок Витберга. Явно настенный овал. Позирование; опертый на балюстраду локоть, рука — в руке. На заднем плане условная «парковая» листва, бывшая столь поэтической у Боровиковского и ставшая невыносимой у фотографов, начиная с середины века. Но умное, интеллигентное, неоспоримо содержательное лицо читательницы Герцена и Лермонтова. Кто она?

На рисунке справа внизу подпись (или надпись?): «П. Ѳедотовъ 1842» (или 1849)? И — загадка за загадкой.

Рисунок происходил из собрания доктора А. П. Савельева. Рисунок этот я уже видел до приобретения: в самом начале революции его предлагали купить в тогдашний Румянцевский музей. Неоспоримо авторитетный для нас ученый и человек, Н. И. Романов, бывший тогда руководителем отделения изящных искусств музея, его отклонил на основании простого довода: подпись фальшива. П. А. Федотов подписывал фамилию свою не

28. Тимм Василий (Вильгельм) Федорович. 1820—1895.
Портрет И. П. Гасфельда.
Кисть, тушь, карандаш; 27,1 × 9,1.
Из собрания Н. В. Власова.



через «фиту», а через «ф». Рисунок был явно качествен; но для Федотова — рисовальщика знаменитых бытовых сцен и фигурных композиций, остро и содержательно раскрывающих жизнь его времени, был рисунок слишком закончен, слишком «доделан», по всему то ли академичен, то ли натуралистичен. Поза искуственна. Лицо если и выразительно, то застыло. Не Федотов!

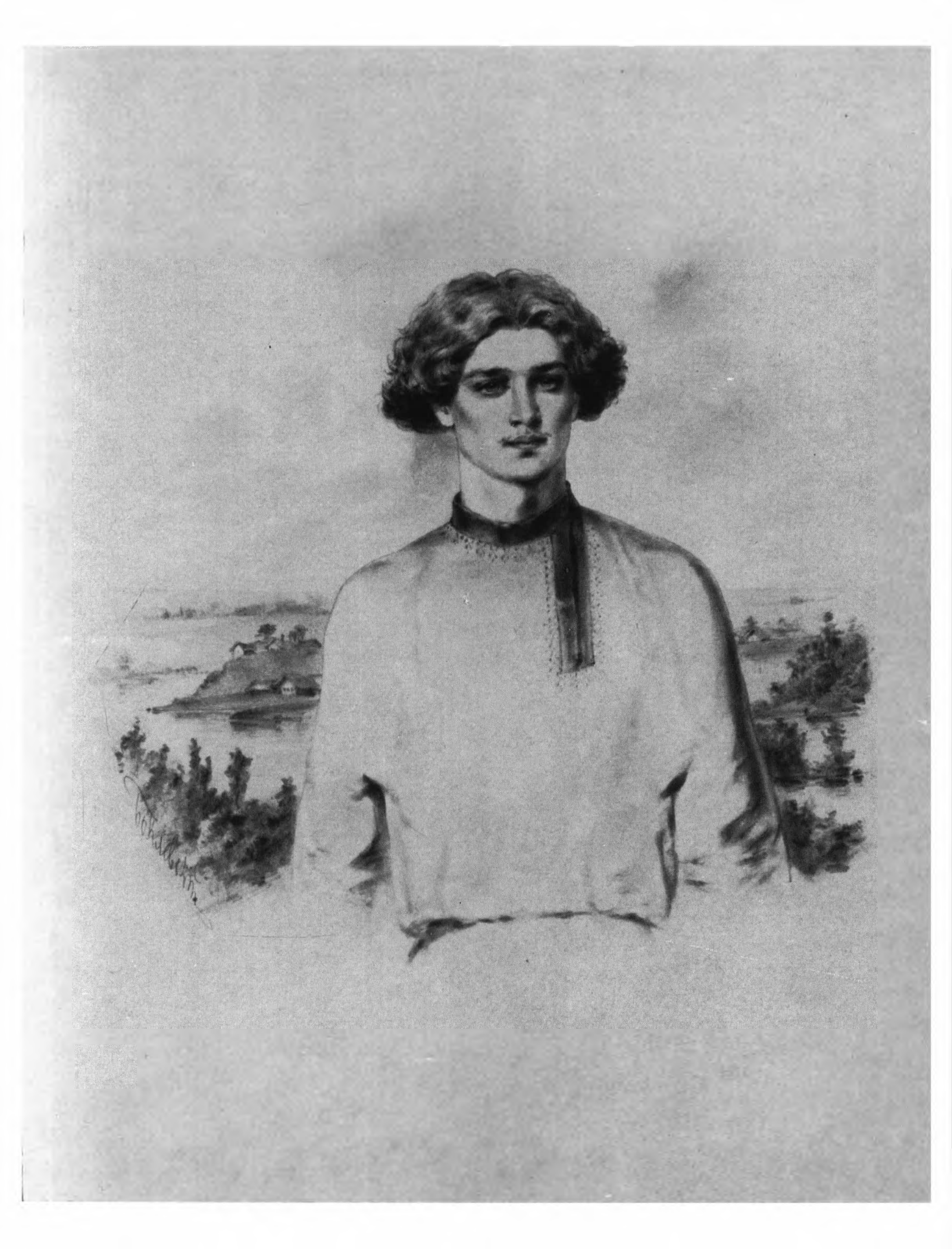
Если отбросить этот сомнительный портрет, Федотов в моей коллекции оказывается представленным очень неполно: примером орнаментики, листом, в свое время опубликованным М. Азадовским, и странным, патологически-шаржированным рисунком, на обороте которого рука современника написала: «Шутка штабс-капитана Федотова». Можно думать, что это — пример самых последних, отмеченных наступающею душевной болезнью рисунков Федотова.

В моем лице на данном этапе ученый и историк сознательно и смиренно отступает на задний план, собиратель ценит овальный портрет молодой женщины просто как рисунок, характерный для определенного момента развития русского искусства,— и приглашает экспертизу...

А в качестве не вызывающего сомнения оригинала — собственноручно подписанный со всею характерностью почерка рисунок тушью П. М. Боклевского, известного иллюстратора «Мертвых душ», родившегося на год позже Федотова, но работавшего в общем уже во второй половине XIX века. И рисунок — не портрет уже, а идеальный образ.

Иллюстративные серии Боклевского к Гоголю, Островскому и Мельникову-Печерскому хорошо известны и были высоко оценены Горьким. Весь почти их пафос был сатирически-обличительным, и было в силу этого весьма интересно встретить не в музеях или в литературной чьей-либо публикации, а на антикварно-комиссионном рынке целую сюиту рисунков тушью, выполненных Боклевским на листах картона довольно крупного формата, не имеющих литературной предпосылки, не являвшихся иллюстрациями к какому-либо писателю, а сознательно созданной художником серии «положительных типов» русского народа. Задача, довольно неожиданная в эпоху исторической реакции, напоминающая иные идеи Н. С. Лескова... Серия эта, оцененная довольно высоко, была куплена неизвестным мне лицом, но через некоторое время появилась в другом комиссионном магазине, распродаваемая уже по листам. Боклевский не равен Федотову и к числу первоклассных художников русских его причислить нельзя. Но интерес свой он сохраняет, а как опыт создания положительного идеального образа молодого русского крестьянина стоит рисунок Боклевского, быть может, особняком

29. Боклевский Петр Михайлович. 1816—1897.
Молодой крестьянин.
Подписано: *Боклевскiй.*
Кисть, тушь; 46,3 × 31,6.



во всем нашем искусстве критического реализма! Он относится явно к позднему периоду творчества художника, литературе был полностью незнаком. В нем есть и явная идеализация и несомненно нечто привлекательное. Заметим, что соответствующий «идеальному парню» Боклевского рисунок, изображающий не менее идеальную русскую крестьянскую девушку, оказался непереносимо сладок.

Это тоже характерно: развитие русского искусства шло к высотам борьбы, к критике и к реализму демократии революционной. Русский рисунок это по-своему отразил.

Собирание рисунков старых русских художников вплоть до конца XIX века — мое новейшее дело.

Я начал с собирания старого западного рисунка, лучшие его примеры выпадали мне на долю в начале революции, об этом я посильно рассказал.

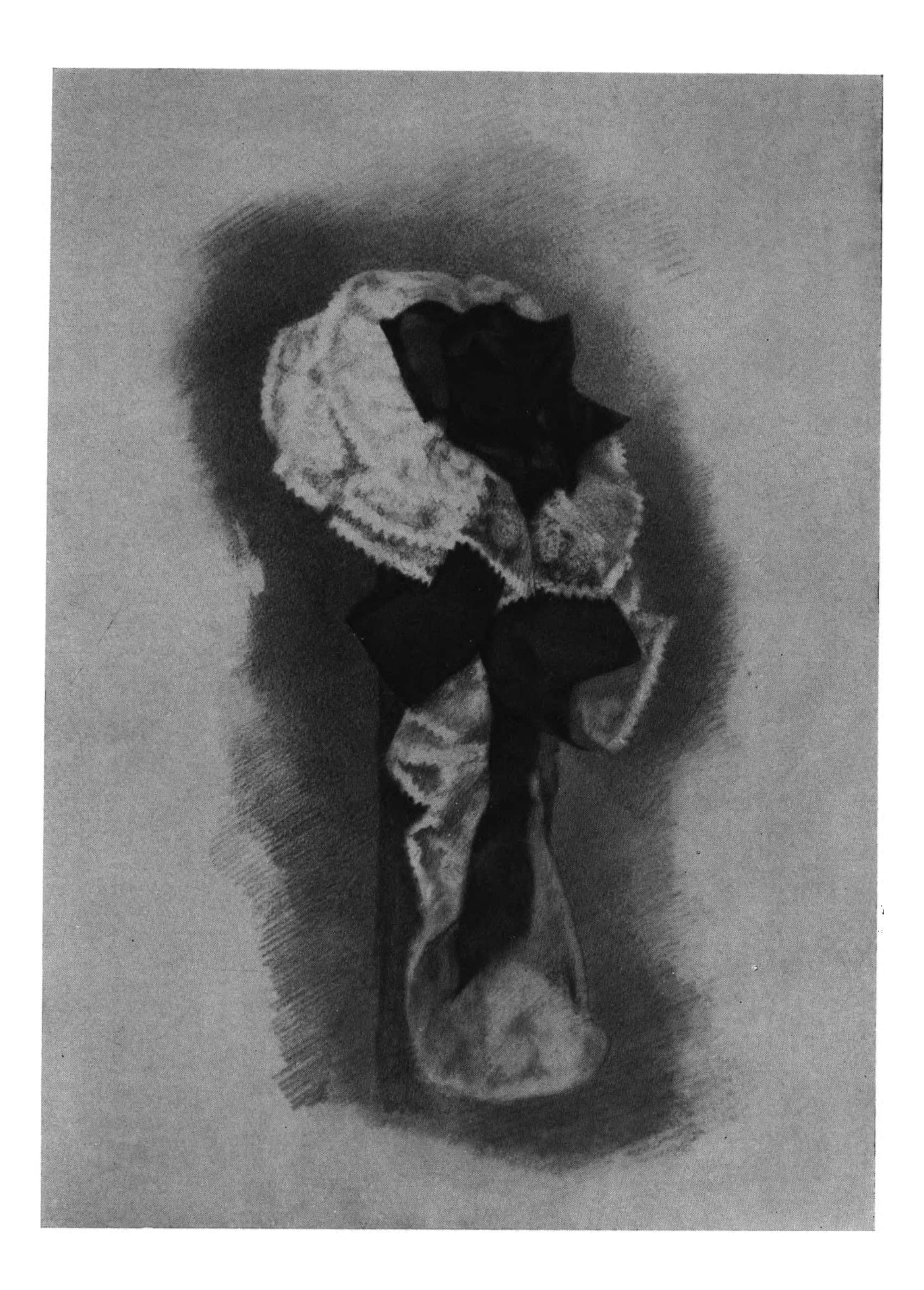
Собирание рисунков современных следовало за этим, охватывая отчасти и 1920-е годы и более поздние десятилетия. Оно проходило совершенно иными дорогами, строилось на основе личных знакомств и дружеских связей.

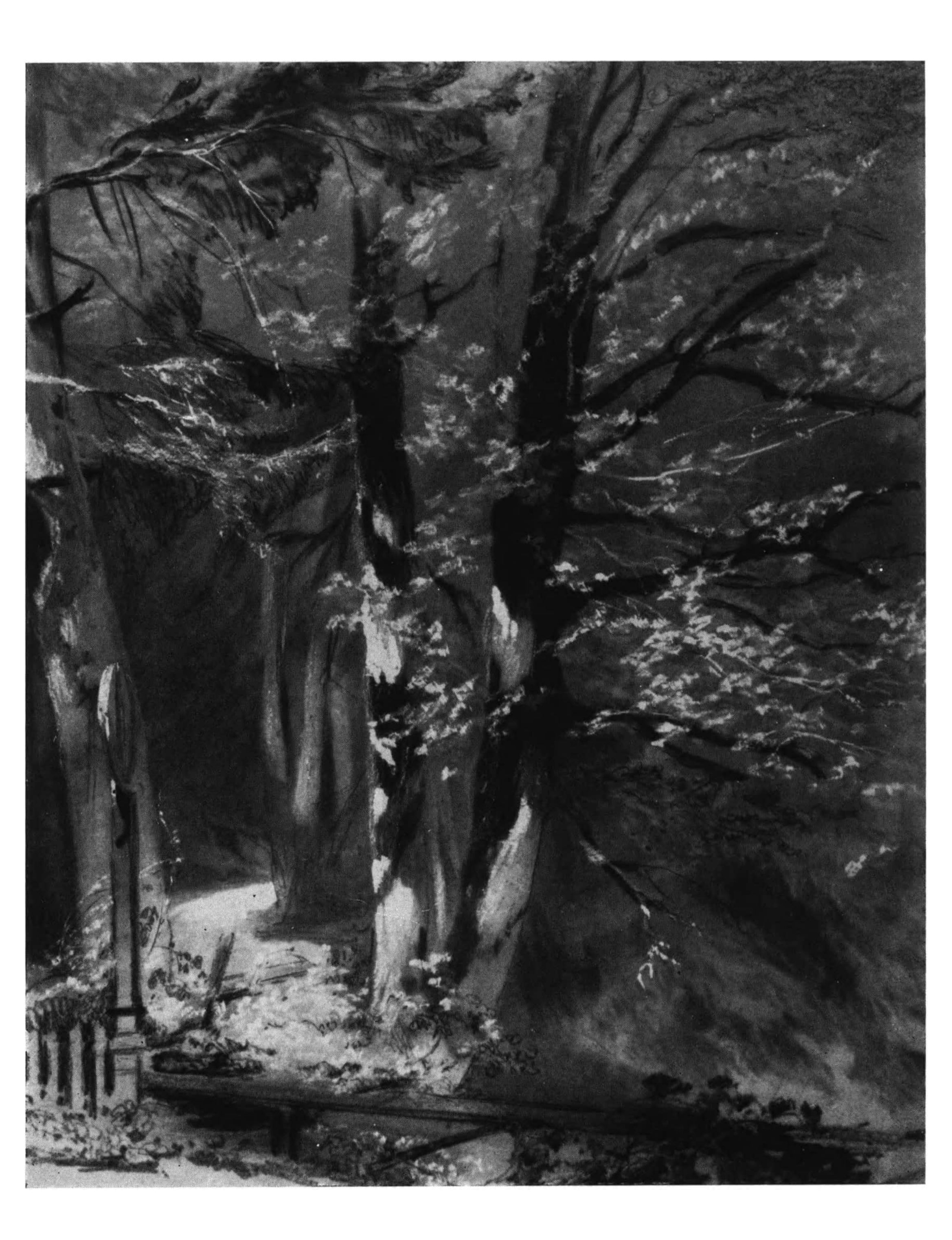
Рисунок художников России XVIII и XIX столетий я собирал иначе, целесознательно и по плану, в те годы после Великой Отечественной войны, когда работал над двумя томами «Истории русского рисунка», изданными Академией наук. Кое-какие старые русские рисунки попадали в мои всячески благодарные руки и раньше (я говорил уже о моей первой юношеской любви к Федору Толстому). Но в основном, собирая рисунки старых русских художников в 1940-х и 1950-х годах, я их искал по комиссионным магазинам и знакомым собирателям сообщал списки художников, рисунки которых хотелось бы мне достать. Это другой вид и метод коллекционирования. У него свои плюсы. И свои опасности. Именно при собирании старых русских рисунков встретился я лицом к лицу с проблемой подделки. Или самой прямой — с выдачею копии за оригинал, или с самой хитрою — подделкой подписи под копией или даже слабым, но настоящим рисунком искомого мастера.

Тут необходимо уже знаточество — не собирательство и не искусствоведение. Но собирать и не стать в той или иной мере знатоком нельзя. Только и увлекаться в ту или иную сторону не следует здесь. Недаром говорил умный Макс Либерманн: «Искусствоведы существуют для того, чтобы после нашей смерти объявлять наши слабые работы поддельными. . .»

Один мой знакомый «благословлял» Третьяковскую галерею, опубликовавшую каталог с воспроизведениями подписей многих русских художников: «Какое это неоценимое пособие для подделывателя!» Другой мой

30. Соколов Александр Петрович. 1829—1913.
Женская шляпка.
Уголь; 41,5 × 31,1.
Из собрания семьи художника, через Л. А. Бруни.





знакомый хвастал: «Любую подпись я подделаю молниеносно и без ошибки. Хотите пари?» Что ж: подпись на рисунке, где она чаще всего носит характер свободного росчерка, подделать действительно не столь трудно, может быть. Но почерк рисовальщика, его штрих подделке не поддается!

В журнале «Среди коллекционеров» был в свое время обнародован случай, получивший широкую известность. К Репину в Финляндию приехал некий собиратель с картиной, приписанной знаменитому художнику, с просьбою удостоверить ее подлинность. Разгневанно Репин надписал: «Это не Репин»,— и подписался: «Репин». Картина была немедленно продана за хорошую цену. Но соль в том (журнал на это и обратил внимание), что в начале революции приобретший уничтожил слова «это не Репин», оставив подлинную подпись художника. Все же история всплыла наружу.

В подделках старых мастеров принимали участие многие квалифицированные художники, в том признававшиеся даже; все же остается в силе, что самый рисунок в его непосредственности подделать трудно и трудно подражание выдать за подлинник.

•

Очень было бы интересно проследить в истории русского рисунка развитие темы натюрморта. Он не имел такого значения для искусства нашей страны, как пейзаж. Вместе с тем натюрморт как самостоятельная изобразительная тема в русском рисунке все же налицо: ярким примером могла бы быть здесь «Женская кружевная шляпка» моды 1870—1880-х годов, тщательно, но без всякой излишней кропотливости нарисованная младшим из знаменитых братьев Соколовых, академиком А. П. Соколовым. В рисунке налицо и вкус, и чувство контраста светлого и темного. Такого примера достаточно!

Русские художники всего прошлого столетия рисовали преимущественно в трех областях: портрета, пейзажа и бытового жанра. В первой и второй они давали вполне законченные рисунки, наряду с этюдами с натуры — продуманные высокохудожественные достижения. Жанровый, бытовой рисунок оставался чаще набросочным, был эскизом к картине или частичным этюдом фигуры или типа. Все три области выявляли наглядно и поучительно самую эволюцию русского искусства, и в любой из них наши музеи, отчасти и частные коллекции, могут показать примеры самой высокой качественности. Такая коллекция, какую я себе создал, позволяет это мне сделать со всеми оговорками, из которых главная — что с шедеврами, давно нашедшими себе

31. Макаров Иван Кузьмич. 1822—1897.
Этюд деревьев.
Подписано: *Макаровъ 1853.*
Карандаш, проскребывание, меловая бумага; 25,8 × 20,7.
Из собрания Е. А. Розенбладта.

место в Русском музее и в Третьяковской галерее, моя скромная коллекция соперничать никак не дерзает.

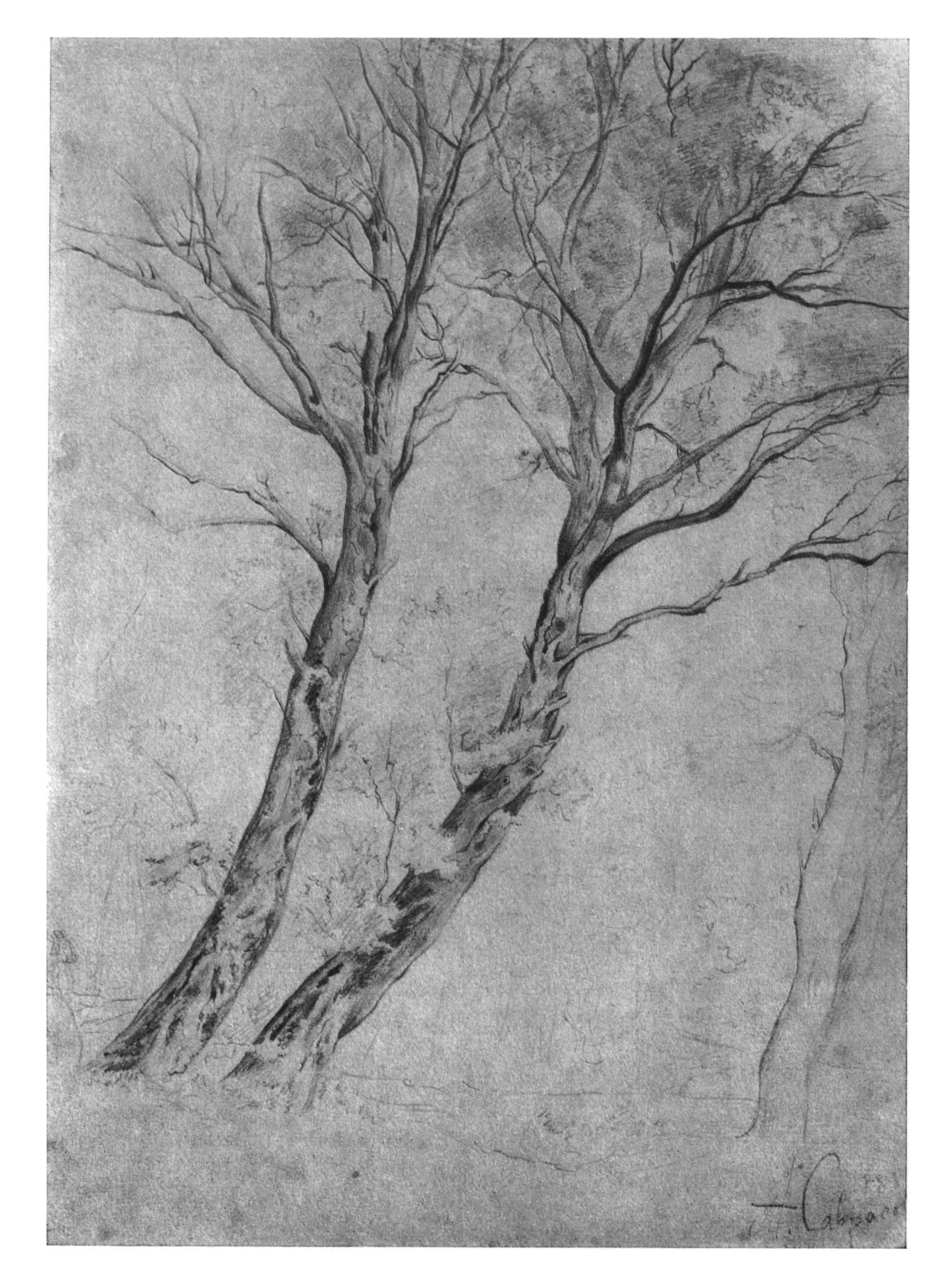
Но положим рядом пейзажные русские рисунки начиная с 50-х годов XIX века. 1853 годом помечен этюд деревьев, выполненный полузабытым Иваном Макаровым. Рисунок сделан сложною техникой — карандашом на мелованной бумаге, которою тогда успешно торговали по всей Европе. Светлые места выполнены приемом проскребывания. Рисунок приобретает нарядный, пестроватый вид, неоспоримо зрелищный и — несколько ненастоящий.

Но вот выполняет этюд деревьев художник более молодой и принадлежащий к другому принципиально направлению: А. К. Саврасов. Дата на рисунке, поставленная карандашом, почти стерта и читается предположительно «1857». Самый стиль, или, если угодно, самый принцип пейзажного рисунка, резко меняется. Деревья нарисованы Саврасовым, прежде всего, предельно просто. Без какого-либо стремления к эффекту, к зрелищности, к красивости. Сразу яснее изучающая, вместе с тем любовная тяга художника к природе, к стволам в первую очередь, весенняя листва еле намечена. Большего контраста к Макарову представить себе нельзя, и именно этот рисунок образует полярное, диаметрально противоположное явление по отношению к самому первому примеру этой части — к композиции Семена Щедрина. А вместе с тем рисунок Саврасова завершен: лист образует вполне художественно убедительную композиционность, его прямоугольник заполнен плавною диагональю стволов — и ничего больше и не нужно! Рисунок Макарова был переполнен; рисунок Саврасова может быть недополнен, но художники оба подписями своими (они сомнений не внушают) подтвердили, что считают рисунки готовыми.

Рисунок Саврасова, как и вся его роль в истории русского искусства, высоко симптоматичен — и симпатичен!

К нему очень близко примыкает тот рисунок И. И. Шишкина, который я здесь избираю из нескольких, чтобы выявить сходство и несходство самого знаменитого из русских пейзажистов с Саврасовым. 29 мая (только какого точно года?) Шишкин на этюдах. Очень внимательно, нарочито как будто близоруко он присматривается к склону некоего лесного оврага, рисует его выступы и вмятины, передает фактуру мха и трав. Наверху уверенно, живо и убедительно — широковетвистый кустарник. Когда Шишкина именуют натуралистом, хотелось бы, чтобы в слово это вкладывали понятие естествоиспытателя, а не художника, попавшего в плен к неверно понятому реализму. Важно было бы и иное: как Макаров увлекся внешним, Саврасов — общим, Шишкин — частным.

32. Саврасов Алексей Кондратьевич. 1830—1897.
Деревья.
Подписано: *А. Саврасовъ. 1857(?).*
Карандаш, пожелтевшая бумага; 35,5 × 25.



Примеров можно привести еще больше. И хотелось бы сказать в полный голос: главная радость собирательства, дающая возможность жить вместе, изо дня в день с собранным материалом, рисунками или какими-либо другими произведениями,— это счастье размышлять. Продумывать, сравнивать, открывать для самого себя то или иное. Это постоянная возможность сравнения, сопоставления похожего и непохожего, неожиданных сближений или контрастов. Это радостность открытий малых или больших, сделанных тут же, рядом, на материале еще неведомом. Никак не любование Скупого рыцаря золотом, которое увидел бы только он один! Сделанное собирателем наблюдение хочется немедля обсудить, показать, осмыслить. И если даже с размышлением собирателя не согласится его сотоварищ или соперник по собирательству, его критик, работающий в той же области, — разговор произойдет.

Вести такой разговор о коллекции, рассказ о ней — лучшее право собирателя! Он всегда мечтает только об одном: чтобы был разговор этот интересен для участника или для того невидимого собеседника, каким для каждого автора является читатель его книги...

В интересах дела, возможно прервав хронологическую последовательность имен и дат создания рисунков, я хотел бы здесь же положить перед зрителем рисунки пейзажистов более поздних, более молодых и развивающих начало — только чье? — на новом этапе.

Одним из лучших рисунков всей моей коллекции старых русских художников считаю я, считали и все, многие, мою коллекцию изучавшие, большой, подписанный и датированный пейзажный этюд, исполненный безвременно умершим гениальным юношей Федором Васильевым. Он выполнен 5 сентября 1869 года в селе Хотени — в лесостепной полосе. Пирамидальный тополь, Васильевым изображенный, представляется наиболее похожим на этюд Галактионова, сделанный ровно за тридцать лет до того. Смена поколений! Поразительно, что только Федор Васильев (даже Саврасов этого не сделал) изобразил тень, упавшую от дерева. Его дерево — в пространстве, в живой среде, в масштабности (фигура человека здесь необходима, чтобы передать великий рост ствола), в разноплановости отдаления. В глубине рисунка — и фон, и даль, и воздух, на переднем плане — никакой естествоиспытательской дотошностью Шишкина не достигаемое о т с т о я н и е могучего дерева от нас. И дерево само — разнообразно, живет, тянется вверх, оказывается в частях своих неожиданно разновидным и, как это сделал Галактионов, до самой своей верхушки не дорисовано. Художник отнюдь не ученый. Он ограничился тем, что волновало его: жизнью дерева.

33. Ш и ш к и н Иван Иванович. 1832—1898.
Склон оврага.
Надписано: *29 мая.*
Карандаш, желтоватая бумага; 33 × 22,5.

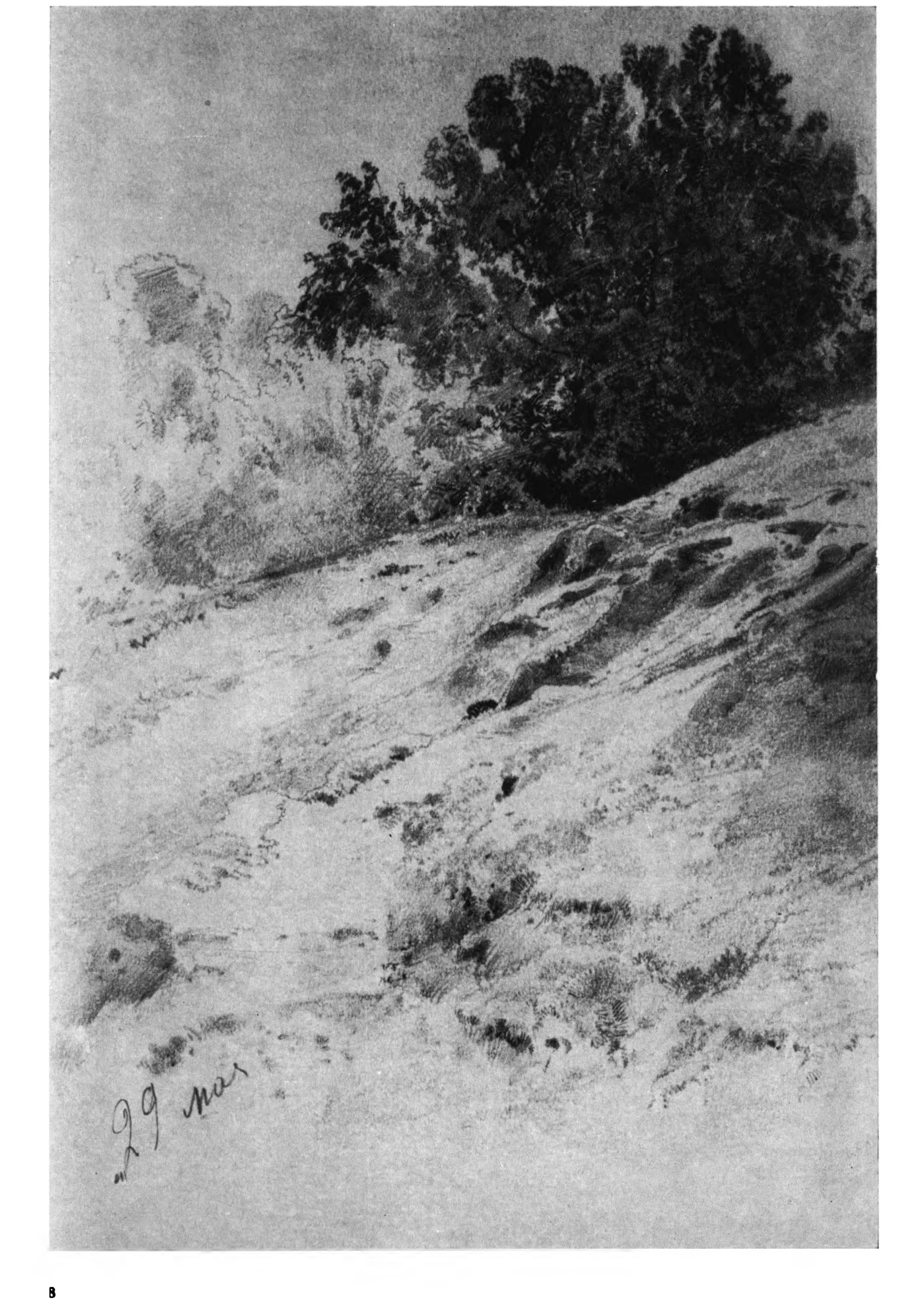

29 мая

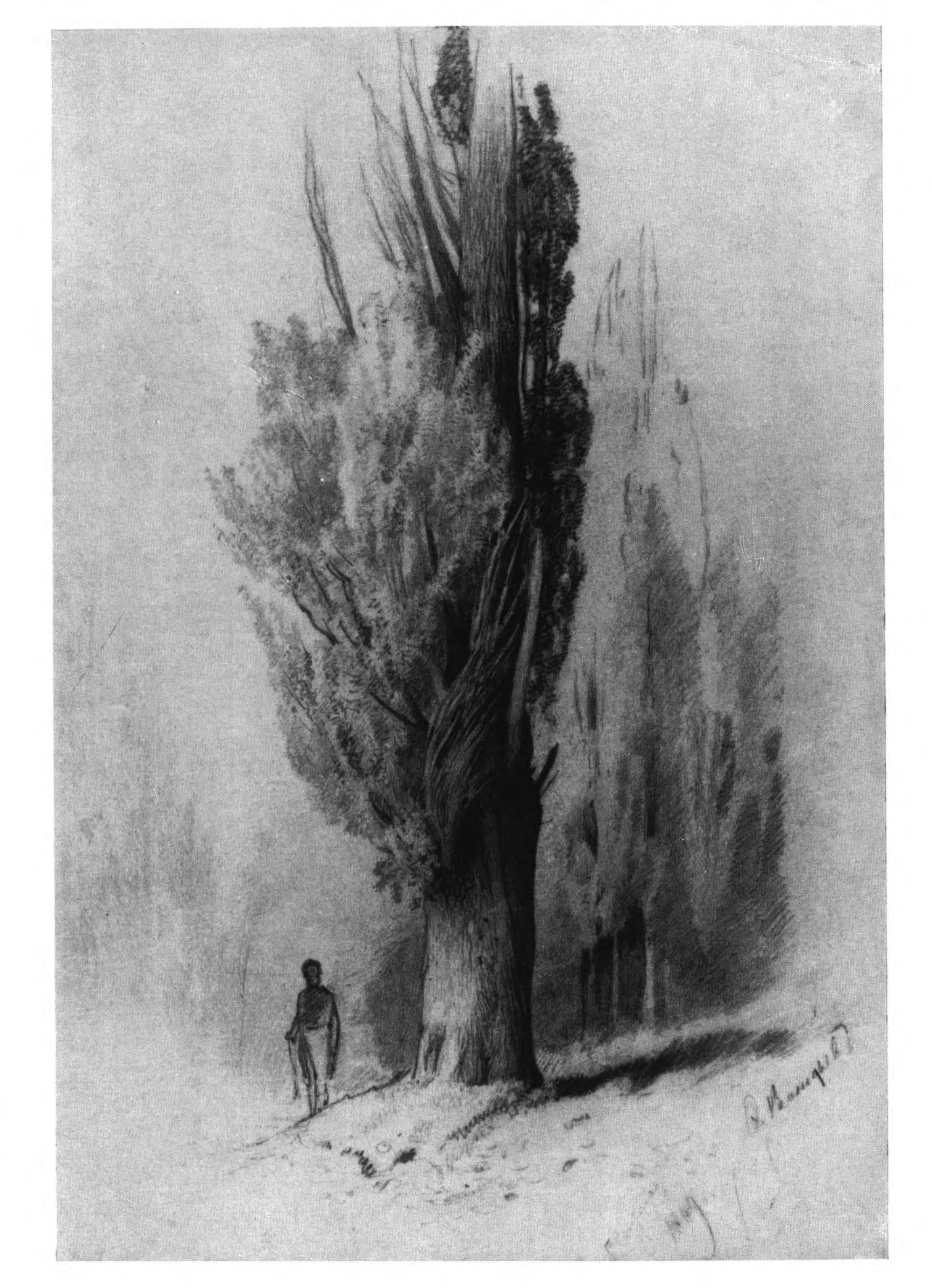
Рисунок этот я получил от одного из тех моих друзей — «поставщиков» или товарищей по собирательству, кого я хотел бы здесь помянуть добрым словом. Доктор военно-морской службы Е. А. Розенбладт, ленинградец, присылал мне не столь много, но всегда интересные рисунки с ленинградского рынка. Собирал Е. А. Розенбладт экслибрисы, составил себе коллекцию, бывшую в свое время самой многочисленной из всех. Увлекся сам гравюрой на дереве; я сделался его жертвою: мне Е. А. Розенбладт наделал столько непрошенных мною книжных знаков, что я взмолился, наконец,— довольно! Как художник он овладел мастерством резца, пользуясь советами из Москвы от очень доброжелательного человека — А. И. Усачева. В значительной мере не выдержав напора именно со стороны Розенбладта, прекратил я вовсе собирание книжных знаков. Присылая мне рисунки русских художников, Розенбладт обычно забывал точно указывать их происхождение, и от кого достал он рисунок Васильева, мне установить не удалось. Сам человек безупречной порядочности, доктор Розенбладт, выйдя на пенсию, скончался в 1950-х годах.

С чувством аналогичной благодарности, как и имя Розенбладта, вспоминаю я московского моего доброго знакомого «поставщика» Л. В. Горнунга. Он был человеком абсолютно иного типа, сам не собирал, но приносил мне часто очень для меня приятные вещи, был готов по моей просьбе выяснить что-либо, у кого-либо побывать, достать определенную, мне желаемую работу. Горнунг был поэт и безусловно знающий искусствовед; как многие москвичи, интересовался генеалогией, историей московских семейств и коллекций, художников, писателей и собирателей. Беседы с ним (он тоже давно умер) всегда нечто давали, и помню я, что, обладая и глазом и знаниями, Горнунг никогда бы мне не предложил фальшивую вещь (Розенбладт, который искусствоведом ведь не был, на этот счет порою ошибался).

От Горнунга ко мне попал рисунок, помеченный 1880 годом, через одиннадцать лет после рисунка Васильева, и вновь кажется, что некий перелом в восприятии задач рисования с натуры, в мировосприятии русского художника наступил. Тоже этюд дерева, и тоже, как у Васильева, внимание к освещению, но задача вся совсем иная. Композиция достаточно живого и бесспорно беглого наброска подчинена овалу. Персональное, живое восприятие, какое было у Васильева, снова подчинено общему декоративному, живописному началу.

Рисунок подписан именем С. И. Светославского, бывшего другом великого Нестерова и одним из интереснейших московских новых пейзажистов.

34. Васильев Федор Александрович. 1850—1873.
Деревья.
Подписано: *Ѳ. Васильевъ 5 Сентября 1869 г. Хотѣнь.*
Карандаш; 39,3 × 27,2.
Из собрания Е. А. Розенбладта.



Поразительно, как передает Светославский общие массы листвы общими же приемами без всякой деталировки, без кружевной графики Семена Щедрина и без всякой эстетизации, но зато с соблюдением и пространственности, и воздушности и некоторой даже приветливости летней зелени. Художник свое дерево любит, а не любуется им, как Макаров.

И вместе с тем неопределенно тающий по краям рисунок Светославского не очень значителен. Эта последняя категория — значения, важности, сознания, что перед нами новый шаг, новый взнос художника в общее дело, в историческое развитие, — все это было у Федора Васильева и, несмотря на его новизну, отсутствовало, как я это чувствую, у Саврасова. Рисунок Светославского мне представляется звеном, как и деревья Саврасова и склон оврага Шишкина, необходимым в общей цепи, создание которой (истории русского рисунка) и было моею целью.

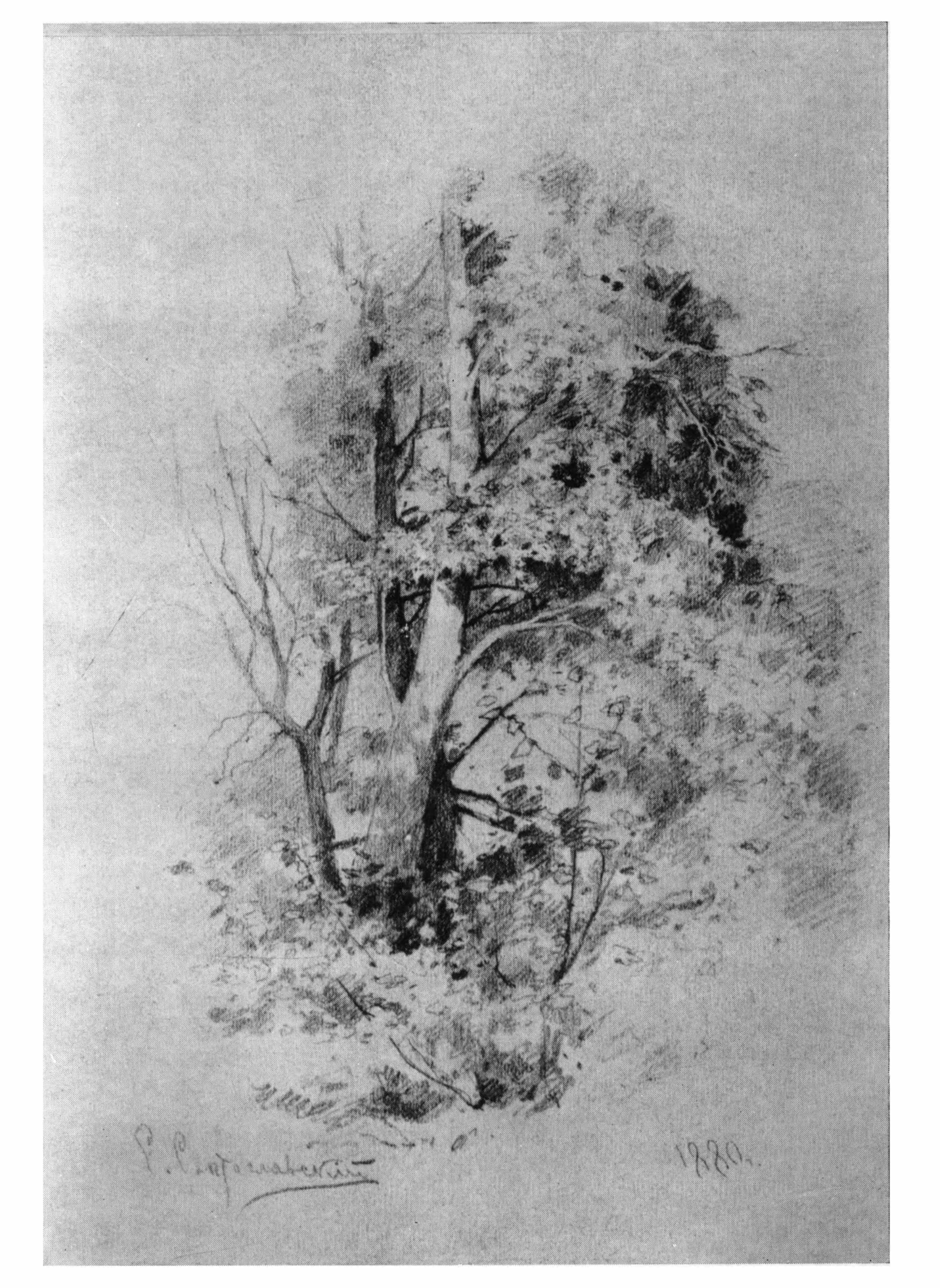
В чем главное с о д е р ж а н и е пейзажа? Его пытались вывести из французских слов «pays» и «usage», то есть местность и то, чем местность жива, ее польза, ее употребление. Это, конечно, неверно: точное происхождение слова — в сочетании слова «pays» со словом «visage» — лицо. «Лицо местности», «лик страны». Но это о б щ е е. Конкретное содержание русского пейзажа — море, лес, сад, степь. Еще конкретнее — деревья, травы. Переход к цветам. И это не удовлетворяет. Главное новое, чем стал отличаться именно русский пейзаж, было переживание его человеком. Настроение или раздумье, или реальное чувство простора, света и цвета, и красоты, и мощи, чувство родины, любви к ней. Все мотивы личного и человечного, все процессы гуманного отношения к природе, в первую же очередь, того неуловимого и вместе с тем невыдуманного и ясно ощутимого, что называем мы настроением, встали на очередь в художественной культуре конца XIX века. Исаак Левитан оказался не только лучшим его выразителем, чудесным новатором, но и художником, кому было дано найти в рисунке пейзажном с и н т е з всего, о чем говорилось здесь, чего искали и чего добились многие его предшественники.

Русский пейзажный рисунок XIX века не до конца изучен. Он заслуживает того, чтобы его хорошо знали.

•

В процессе моей деятельности как собирателя рисунков и моего общения с другими собирателями нашей страны я имел возможность сделать наблюдение о значительной перемене в отношении к материалу собирательства по сравнению с прошлым XIX веком и с началом XX столетия.

35. С в е т о с л а в с к и й Сергей Иванович. 1857—1931.
Этюд пейзажа.
Подписано: *С. Свѣтославскiй 1880 г.*
Карандаш, серая бумага; 38 × 27,3.


1880.

В XIX веке крупнейшие собиратели страны П. М. Третьяков в Москве и И. Н. Терещенко в Киеве собирали критических реалистов, передвижников и Верещагина — по преимуществу картины, живопись. И. Е. Цветков и отчасти И. Н. Терещенко стали собирать их же рисунки. Собирателей западных мастеров мы здесь не касаемся. В начале XX века появились собиратели произведений круга «Мира искусства». Стали собирать и графику. После революции были созданы такие вполне музейного уровня собрания, как коллекция И. С. Зильберштейна (А. Иванов, Репин, «Мир искусства», но и не только они); П. Е. Корнилова (художники Ленинграда, Казани, примеры высокого качества более ранних школ). Собирательские симпатии главным образом концентрировались на мастерах раннего XIX века и затем на XX веке. Но мне неизвестно ни одно имя собирателя, который бы специально коллекционировал рисунки мастеров критического реализма. Такой последовательный собиратель, как И. В. Качурин в Москве, собирает всех, но имеются коллекционеры, приобретающие только «левых» мастеров. Когда я, руководясь моими интересами, стал специально искать рисунки известнейших художников, бывших членами Товарищества передвижных выставок, натолкнулся я на большие трудности.

«Чего же вы хотите, они давно все собраны в Третьяковской галерее, в Ленинграде, в Киеве». Конечно, было это не так. Устраиваемые любовно на высоком научном уровне персональные выставки Крамского, Савицкого, еще других передвижников, самого Репина, создание персональных музеев В. Васнецова, В. Поленова, Н. Ярошенко — все это выявляло большое количество рисунков их, находящихся в частных руках — в руках наследников, друзей, собирателей, о которых мы знаем недостаточно. Многое, конечно, безвозвратно утрачено, но, уверен я, еще очень многое может быть найдено. . .

Мне лично с помощью друзей моих и благодаря интенсивным одно время посещениям комиссионных магазинов удалось довольно удовлетворительно подобрать примеры рисунков членов ТПХВ. Надо сказать, что в известной мере скудость их рисунков в частных коллекциях (и сравнительно также и в музеях) объяснялась недооценкой качества их рисунков. «Живописцы они были, может быть, и интересные — но рисовальщики? . .» — пожатие плеч даже от такого знатока, как не раз вспоминаемый мною Остроухов. Исключение делалось для одного только Шишкина.

Между тем рисунки передвижников, критических реалистов, неутомимых рассказчиков о жизни, бедах и чаяниях русских людей, наблюдателей

36. Перов Василий Григорьевич. 1833—1882.
Проситель.
Надпись: *рисовал Перов у меня повторение ИО*
Карандаш; 33 × 27.


Рисовал Перов

зорких и полных сочувствия к самым разным слоям народным, к деревенской нищете и поднимающейся в ней грозной силе гнева, к рабочему люду, к трудящейся интеллигенции, к «униженным и оскорбленным», очень и очень заслуживает и специального изучения и собирания.

Рассказ о них надо начать с рисунков В. Г. Перова.

Ко мне приходит владелец, полузнакомый, скромный и нерешительный. К таким у меня всегда рождается симпатия. «Посмотрите, может быть, это Перов? Здесь надпись. Не может ли это быть Шмельков?»

Замечательным острым разоблачителем московского купечества, блестящим сатириком П. М. Шмельковым мы тогда увлекались (говорю «мы», имея в виду искусствоведов московских, в первую очередь А. В. Бакушинского, которого я внимательно всегда слушал). Я говорю: «Не знаю, но скорее Перов, чем Шмельков». — «Кто мог бы определить?» — «Покажите Остроухову».

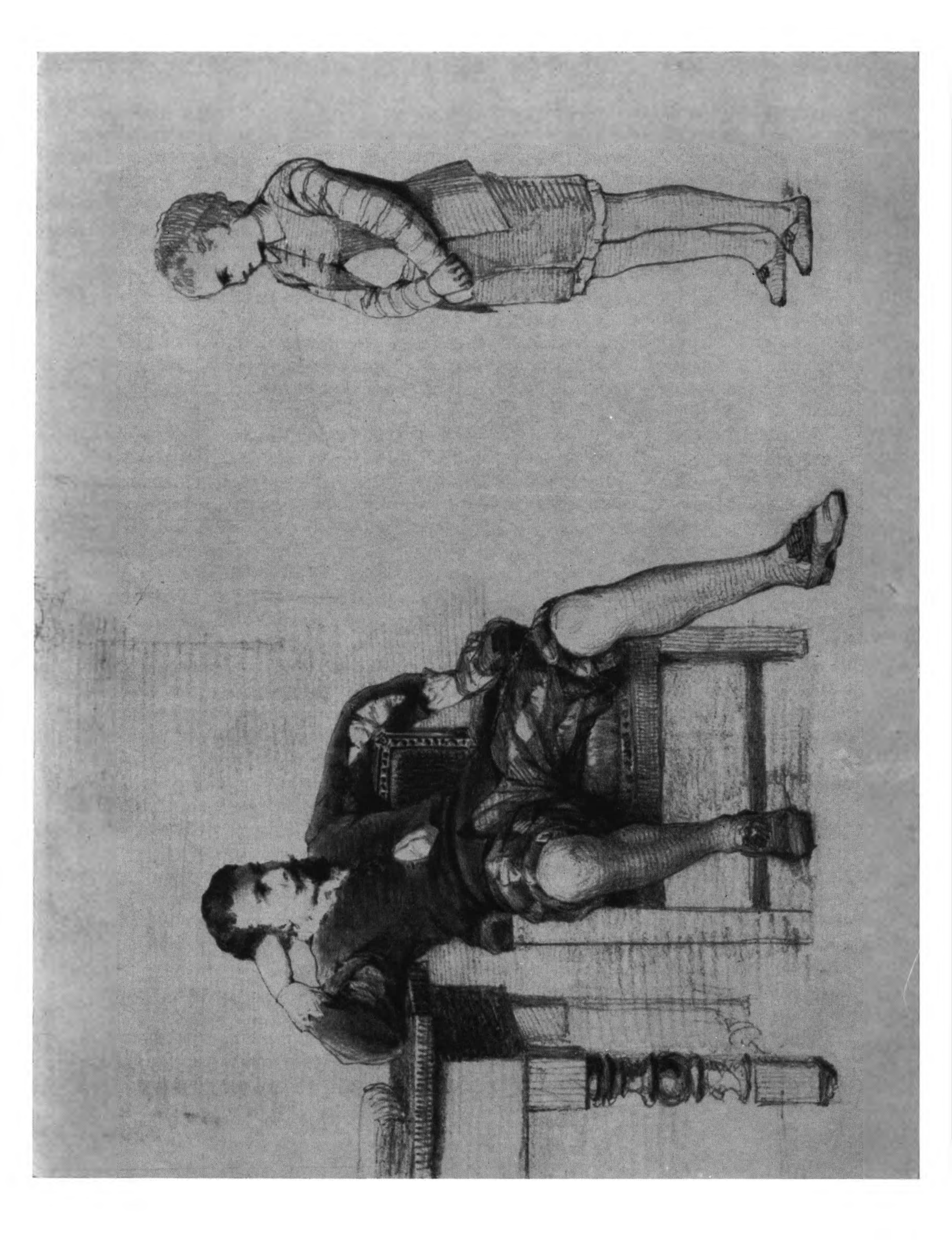
Остроухов был порою грозен и нетерпим, но чаще мил и с посетителями ласков... Происходила эта беседа с собирателем, имени чьего не помню я, в 1920-х годах (И. С. Остроухов скончался в 1929 году). Рисунок, о котором шла речь, я забыл. Лет через двадцать с лишним он попал ко мне через третьи или четвертые руки. В правом углу надпись: «Рисовал Перов у меня повторение». И характерный росчерк — монограмма Остроухова.

Типичное повествование. Один бедняк из городского люмпен-пролетариата, «бывший» человек, дает читать другому такому же, в рваном халате, ходатаю или поверенному, письмо — на проверку формулировки, о чем-то просящей? или с просьбой о милостыни? Не это решает, а типаж и сюжетика. Для Перова она, по правде сказать, не слишком характерна, зато типична для частых литографий, журнальных иллюстраций, бытовых альбомов. Рисунок, явно нацеленный на опубликование в той или иной технике... В моем собрании имелся уже вполне достоверный ранний рисунок Перова и несколько анонимных и характерных композиционных рисунков, к нему близких.

Тот, о котором здесь речь, весьма характерен для группы рисунков повествовательно-типологических, иллюстративно-деятельных, имеющих отношение к литографским публикациям третьей четверти XIX века. Вновь вопрос от автора «Записок» к читателю-зрителю: не видели ли вы группы этой в каком-либо варианте где-либо? И вопрос об авторстве, по правде сказать, отодвинут на второй план...

И. Н. Крамскому в моей коллекции приписываются четыре рисунка. Достоподлинным является только один: акварельный набросок — портрет его дочери-подростка у шалаша, 1877 года, рисунок, удостоверяемый подписью

37. П о л е н о в Василий Дмитриевич. 1844—1927.
Сцена из западного средневековья.
Карандаш; 24,5 × 29,3.



его сына, бывший на персональной выставке Крамского в Третьяковской галерее, ко мне попавший через комиссионный магазин. Набросок не очень интересный, не доведенный до степени художественного большого выражения. И еще один акварельный портрет некоей светской дамы, тонкий и тонный, засвидетельствованный на задней стороне достаточно подробной записью довольно известного в те годы писателя И. Божерянова, рассказывающего и о времени написания портрета — 1884 год, и о месте создания — Ментона во Франции. Это — «светский», вновь нехарактерный Крамской. Еще два примера портретов соусом или черной пастелью — крупные головы, которые иными собирателями приписывались Крамскому, потому что именно он виртуозно овладел и сделал на время популярными в России и технику и самый тип такого портрета-рисунка. Во всем этом нет ничего индивидуально-характерного, и здесь мне хотелось бы не публиковать ни одной из этих работ.

Но зато каким резким контрастом «диалогу» рисунка Перова является следующий рисунок моей коллекции, который я считаю подлинною работой В. Д. Поленова, несмотря на то что рисунок не подписан и не датирован и происхождение его неопределенно. Он был предложен в свое время Третьяковской галерее — А. В. Бакушинскому, признан подлинным, но от приобретения его галерея воздержалась именно потому, что был рисунок не подписан, не датирован и по сюжету неясен.

Синьор в одежде испанского гранда или просто некий поздний феодал. Перед ним маленькая и скромная девушка в костюме пажа. Вариант темы «Право господина» Поленова 1870-х годов. Неоспоримое мастерство рисунка, уверенность в передаче форм, движения, пространства, несмотря на то что рисунок неокончен и интересен по методике неоконченности: сначала максимально или более бегло выполнены фигуры, а интерьер и все окружающее пространство — только потом. Это тоже интересный для историка прием рисования, я сказал бы больше: художественного мышления. Мы недостаточно вообще обращали внимания на иноземную тематику русских художников. В лице В. Д. Поленова, изумительно чувствовавшего Элладу и Восток, как и старый Запад, надо было бы особо ценить такое понимание западных драм, которого нам стыдиться не надо. И в данном рисунке все, в сущности, сведено к своеобразному поединку взглядов. Маскарад может привести к трагедии. В рисунке моей коллекции свои несовершенства. Он сделан явно из головы, фигуры по масштабу не согласованы. Кроме Поленова ранних лет, никто из художников наших нарисовать сцену бы не мог. Я никогда не пытался (почему?) ближе ее определить...

С Репиным в моем собирательстве связан целый ряд переживаний или историй, своеобразных собирательских трагикомедий...

Какая русская, какая советская коллекция рисунков может себя помыслить без Репина — самого популярного, разновеликого и всегда живого и настоящего художника, «великого художника земли русской», как я его

назвал в одном из моих ранних этюдов, применив к нему по праву выражение Тургенева о Льве Толстом! Рисунков Репина множество. Они в большом числе описаны и характеризованы не раз и не одним специалистом. И вместе с тем в рисунках Репина всегда можно найти и новое, и интересное, и еще не сказанное...

И подделывали рисунки Репина чаще, чем чьи-либо. Даже почерк подписи Репина, отчетливо-быстрый и нервно-сильный, темпераментный, как будто поддавался подделке. Чего подделать было нельзя — это качество репинского рисунка. Оно неповторимо не в том плане, что рисовал Репин как бы лучше всех. Репин рисовал по-разному в разное время. И. Э. Грабарь и А. А. Федоров-Давыдов это показали уже давно. Репин рисовал по-своему. Он и ошибался порою по-своему, и штрих его, то гладкий, то «мохнатый», и использование им растушки или малых штришков — было все у него подлинно индивидуально.

«Подделыватели» поэтому вставали скорее всего на путь копирования или варьирования тех или иных ранее опубликованных рисунков Репина.

С одним рисунком, приписанным Репину, временно побывавшим в моей коллекции, связана возможность установить пути, которые порою приходится проходить рисункам, пока не достигнут они тихой пристани в каком-либо музее.

В двадцатые годы часто приносил мне рисунки упомянутый уже мною А. М. Кожебаткин, в свое время издатель «Альционы», впервые напечатавший книги стихов М. С. Шагинян, очень индивидуально яркий и внутренне недисциплинированный человек, бывший одним из основателей Русского общества друзей книги, со всеми писателями и художниками Москвы знакомый, одно из действующих лиц «Романа без вранья» А. Б. Мариенгофа. Он принес мне, уступив ее за бесценок, «Натурщицу» Репина с датою 1890. Мне рисунок казался тогда, когда аналогичных рисунков Репина я еще не изучал, неуверенным и в силу того не вполне достоверным. О великом мастерстве подделывателей подписей Репина я был уже осведомлен. Через некоторое время ко мне из Ленинграда приехал бывший для меня непререкаемым авторитетом Г. С. Верейский. Увидев у меня этот рисунок с подписью как будто Репина, Верейский отверг его подлинность: «Посмотрите, как одной прямой чертой карандаша срезан кончик носа! Так Репин рисовать не мог». Свои рисунки из коллекции я позволял себе всегда уступать только в государственные музеи; так, к примеру, передал я рисунок поэта В. А. Жуковского, у меня бывший, В. Д. Бонч-Бруевичу в Литературный музей. Но менять рисунки я себе позволял и при ближайшей встрече обменял вызвавшую неодобрение Г. С. Верейского «Натурщицу» Репина А. М. Кожебаткину на пару каких-то (не помню!) заинтересовавших меня рисунков. Кожебаткин ее тотчас же продал доктору Н. А. Толоконникову, моему доброму знакомому, у кого была большая и разнородная коллекция. Как собственность Толоконникова «Натурщица»

была экспонирована на большой репинской выставке, значится в ее каталоге, побывала в Ленинграде, вернулась...

Я спросил как-то незабвенного для меня лично человека — покойную мать жены моей А. А. Лузину, не имела ли она и семья ее каких-либо произведений известных русских художников. «Был рисунок Репина, модель, ее приобрели мы с какой-то выставки, когда жили в Харькове. В начале революции продали...» И — через сколько лет! — в мои руки попадает любительский снимок гостиной харьковской квартиры родителей моей жены. Я сразу узнаю: под стеклом на стене висит та же самая «Натурщица», которая некоторое время гостила в моей коллекции! Доктора Толоконникова уже в живых не было. От его дочери узнал я, что около 1947 года рисунок был владельцем уступлен другому моему знакомому, собирателю большого вкуса и знания А. В. Гордону. Вопрос к последнему. Ответ: «Я уступил репинскую натуру Кишиневскому музею, где Репина было мало»... Странница нашла себе окончательный приют.

Зигзагообразный путь этого рисунка бесспорно любопытен. Выполненный (если дата на нем верна) в 1890 году, рисунок, возможно, был Репиным (если он его автор) кому-либо подарен или оставался у него в папках... До первой мировой войны он очутился в Харькове, где поступил лет на десять в собственность семьи Лузиных. Затем — неизвестное «звено владения», и он оказывается в руках А. М. Кожебаткина, затем в моих. Под воздействием строгого отзыва Г. С. Верейского я возвращаю рисунок Кожебаткину, а потом рисунок проходит коллекции Н. А. Толоконникова, А. В. Гордона и попадает, наконец, в Кишинев. Петербург, Харьков, Москва, выставка в Ленинграде, снова Москва, Кишинев... Сколько километров проехала путешественница!

За последнее время, работая над историей русского рисунка, в частности Репина, я склоняюсь скорее к мнению, что Г. С. Верейский, осудивший «Натурщицу», столь много странствовавшую, был, по всей вероятности, прав. Что-то «нерепинское» в ракурсе, в повороте, в самой фигуре модели. А вместе с тем и Репин рисовал порою лучше, порою хуже! На большой репинской выставке 1937 года, где экспонировался рисунок, бывший тогда собственностью Н. А. Толоконникова, имелись неувязки... Пусть остается многоточие сомнений, покачивание головы и — заинтересованность последнею судьбой кишиневской «модели»!

38. Репин Илья Ефимович. 1844—1930.
Портрет В. Н. Третьяковой.
Подписано: *1е Августа 1885 И. Рѣпин Куракино*
Карандаш; 18,8 × 11.
Воспроизведено: «Художественное наследство». Репин. Т. 2. М., 1949, стр. 109.
Из собраний А. И. Логиновой, И. С. Зильберштейна.



Я же, как собиратель, конечно, успокоиться без Репина в моих папках не мог. Наследница знаменитого гравера В. В. Матэ, который был другом всех русских художников начала XX века, уступила мне несколько листов рисунков с натуры. На вечера рисования с модели у Матэ приходил рисовать и Репин. Но листы эти, как и можно было ждать, без подписей. А совершенно достоверный, подписанный и точно определенный рисунок Репина, опубликованный в «Художественном наследстве», уступил мне из своего богатейшего собрания И. С. Зильберштейн. Здесь этот рисунок воспроизводится в некотором увеличении, чтобы выявить жизненность репинского штриха.

Виктор Васнецов в моей коллекции представлен интересным, подписанным и датированным 1875 годом рисунком, выполненным в Париже с натуры, изображающим полуфигуру музыканта, играющего на кларнете, использованную в известной картине молодого Васнецова, хранящейся в Русском музее в Ленинграде. Это — добротный и точно-наблюденный этюд, наглядно свидетельствующий о внимательности и профессиональной грамотности Васнецова, в будущем сказочника и религиозника...

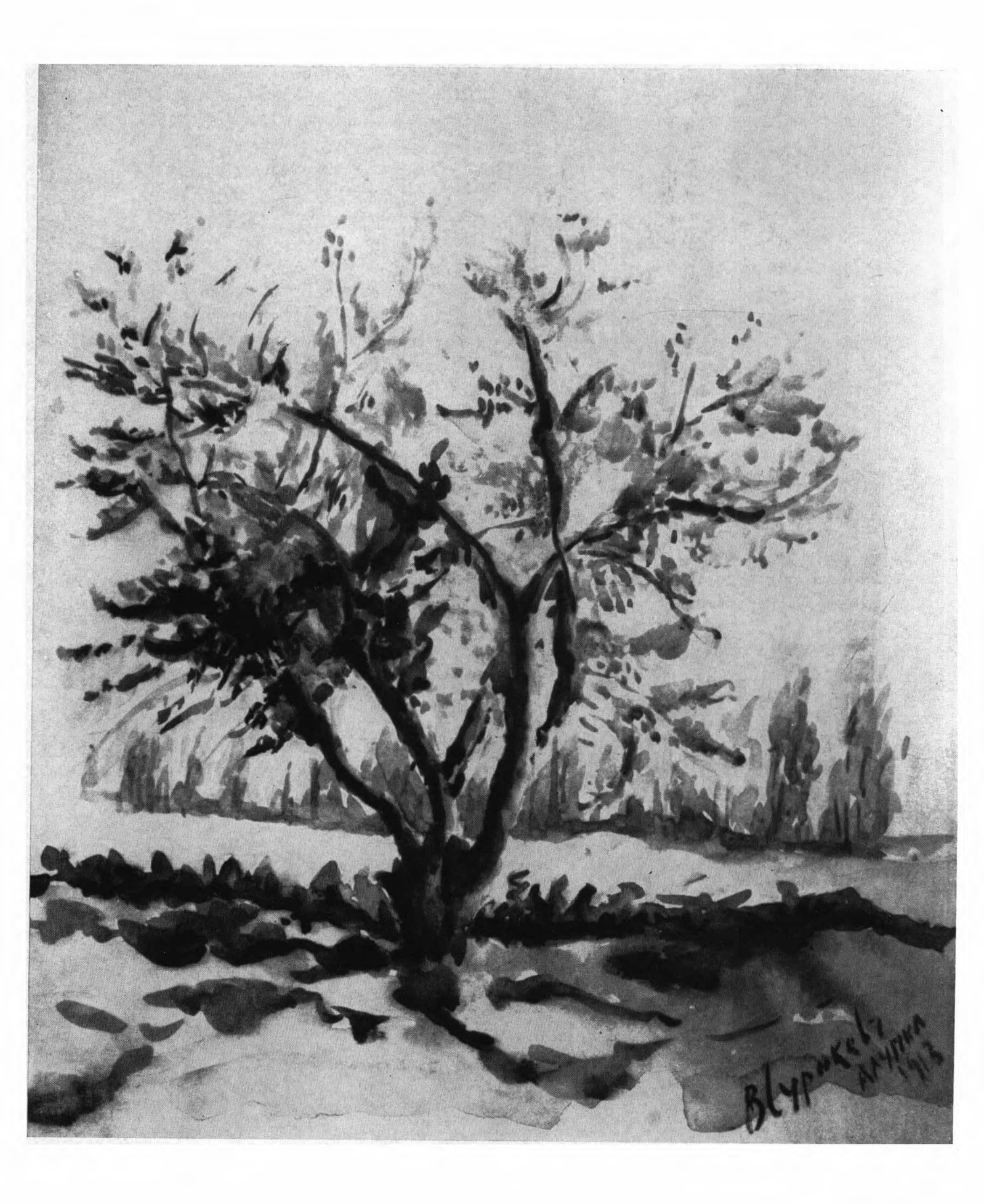
В. И. Суриков в моей коллекции является автором двух очень разных работ. Одна из них — поздняя акварель живописно-современная, изображающая цветущее крымское миндальное дерево. Второй рисунок Сурикова набросочен и чуть юмористичен: девочка в валенках, увиденная и очень быстро зарисованная художником в 1902 году на листе альбома художницы Юргенсон-Снегиревой. В противовес любованию красотой «цветущего дерева», здесь Суриков совершенно беспретенциозен. Рисунок лишен и той добросовестной точности, какой отличался этюд музыканта у В. М. Васнецова. Это просто набросок. Портретный набросок Репина, о котором шла речь выше, вполне портретен, то есть стремится к характеристике и к передаче сходства. Сурикова удовлетворила живость схваченного мотива. И вместе с тем переданный им наклон фигуры идущей девочки, легкий след тени внизу оказываются достаточными, чтобы фигура не распласталась условно на двумерной плоскости листа: перед нею ощутимое пространство, она идет. Совершенно безыскусственный, проще простого, рисунок Сурикова убедительно реалистичен.

Его я достал в комиссионном магазине. Акварель мне принес из неведомого источника покойный Д. С. Айзенштадт.

Совсем новый смысл — психологический, фактический и эстетический — приобретает собирание рисунков, когда речь заходит о художниках самого

39. Васнецов Виктор Михайлович. 1848—1926.
Музыкант балагана.
Подписано: *В. Васнецовъ 1875 г. Paris*
Карандаш; 32 × 22,8.
Из собрания М. Н. Муромцевой.


В. Васнецовъ
1875.. Paris


Алупка
1913

конца XIX и начала XX века. Было время, когда эта полоса русского искусства считалась предосудительной. В комиссионных магазинах рисунки «формалистов», или «декадентов», перестали принимать. В путях личного распространения, наоборот, стоимость рисунков таких очень повысилась.

Подделыватели же как раз новейших рисунков множили свои ряды! Мне говорили об одном московском художнике-любителе, который «специализировался» на изготовлении акварелей Борисова-Мусатова... Поддельных Врубелей было масса. Об одном полуподдельном в моем собрании хочется рассказать. Его принесли мне лица, внушающие доверие. На листе — удостоверяющая надпись, называющая рисунок «Рыцарем Роландом», подтверждающая авторство Врубеля. Дата «15.V.1908» и подпись: «А. Н. Бенуа». Как будто все в порядке. Но сам рисунок! Он был явно в свое время порван и смят, а затем аккуратно дублирован. Угольный карандаш, карандаш простой и слабое акварелирование. Мой вывод: голова коня — неоспоримый Врубель, его штрих, его, чистяковская еще, обрубовка, огранение формы. Его элементы орнаментики в сбруе. Но уже в фигуре всадника — дорисовка другою и довольно беспомощною рукою. Она же попробовала дорисовать фигуру коня. Рисунок, конечно, испорчен, если не выделить и не спасти конскую голову! Явно не имеет никакого отношения к Врубелю акварелирование. А подпись? Александр Бенуа, как и его старший брат Альберт, подписывались всегда полным именем своим. Более точного происхождения дорисованного Врубеля установить не удалось.

В собрании моем неоспорим небольшой и не столь интересный фрагмент портретного карандашного рисунка Врубеля, привезенный мне в самом начале моего коллекционирования А. Н. Мошиным. А очень честолюбивый рисунок «Царь Давид» внушает мне недоверие, несмотря на наличие на обратной стороне удостоверяющей надписи такого авторитетного лица, как Д. Н. Кардовский (почему затерта его подпись?). Подделывание подписей удостоверяющих авторство лиц — еще новый момент, с которым пришлось встретиться мне, когда я стал подбирать специально рисунки русских мастеров конца XIX века.

Многие из них происходят из владения (не было оно, конечно, коллекцией) К. А. Коровина, своею уже недоверия не внушающей надписью удостоверявшего бывшие у него работы Вал. А. Серова и старшего своего брата, С. А. Коровина. Из последних ко мне попал акварельный «Кавалерист»,

40. Суриков Василий Иванович. 1848—1916.
Цветущее миндальное дерево.
Подписано: *В. Суриковъ Алупка 1913.*
На задней стороне штампы Комиссии по контролю над вывозом за границу, удостоверительная надпись, подписанная монограммой А. П. Боткиной.
Акварель; 29,5 × 25,3.

входивший в число известных военно-маневренных зарисовок С. А. Коровина. Рисунок конного трубача я считаю и характерным и хорошим, а контраст конской головы, спокойно и верно написанной трезвым реалистом, фантастически-монументальной голове лошади на фрагменте Врубеля — поучительным.

В самом конце XIX века как будто меньше рисовали портретов. Эпоха нового расцвета русского рисованного портрета Серова, Сомова, Ульянова — это начало следующего, уже нашего столетия. Но с 90-ми годами XIX века связан один очень волнующий меня как коллекционера лист.

Это — акварель, и настоящая, спонтанная, жаркая по краскам, вся в расплывах и заплывах, какой и должна быть акварель живописца, часто прямо противоположная искусной и изящной, вполне доделанной и очаровательной графической акварели «мирискусников» или той точной, пластически определенной, какою она была в тяготевшем все-таки к миниатюре акварельном портрете первой трети XIX века. Лист, о котором должен я здесь поговорить, всецело «новый»: по своей чистой живописности, отсутствию контурности, игре пятен, торжеству цвета он в орбите того историко-художественного явления, какое называют у нас русским импрессионизмом. Каких-либо подписей или надписей лист на лицевой стороне не имеет, что после всех моих коллизий с подделками меня даже радует. Совершенно неоспорима качественность листа. Из жарко-густой тени мужское лицо выступает светлым содержательным пятном. Изображенный смотрит вниз, явно не позирует для портрета.

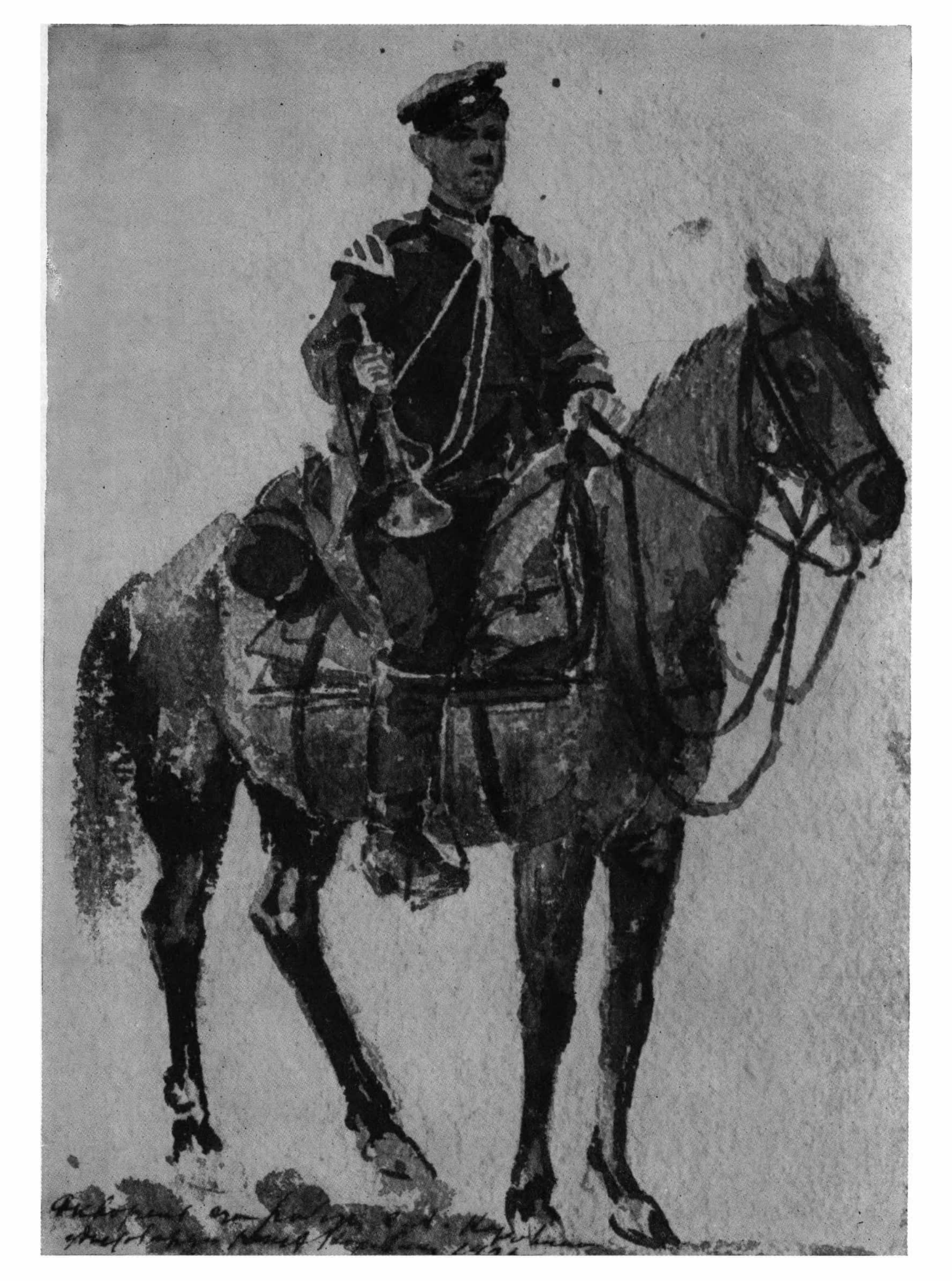
На оборотной стороне листа большая дарственная надпись, указывающая на то, что получил его даритель непосредственно от К. А. Коровина, одного

41. Врубель Михаил Александрович. 1856—1910.
Голова коня. Деталь испорченного рисунка «Рыцарь Роланд».
Удостоверяющая надпись подписана: *А. Н. Бенуа 1908, 15.V.*
Угольный карандаш; 12,5 × 10.

42. Коровин Сергей Алексеевич. 1858—1908.
Кавалерист.
Надпись: *Акварель эта работы С. А.Коровина удостовѣряю Конст. Коровинъ 1926*— [или, скорее: *1916?*]
Акварель; 21,4 × 14,9.

43. Коровин Константин Алексеевич. 1861—1939.
Мужской портрет [М. А. Врубель?].
На обороте автограф Н. Г. Машковцева, удостоверяющий получение рисунка лично от К. А. Коровина.
Акварель; 28,2 × 21,3.
Из собраний В. Г. Памфилова, Н. Г. Машковцева.







из самых ярких и настоящих живописцев тех лет. Написал это Н. Г. Машковцев — старинный мой, еще с дореволюционного времени, знакомый и в известной мере соратник, человек, которого все мы в Москве ценили и уважали как несравненного знатока, безупречного музейного и затем академического работника. Машковцев был в самых тесных дружеских связях с рядом русских художников, и ему К. А. Коровин плохой вещи своей бы не дал. Если б дал чужую — брата, или Серова, или Врубеля — охотно бы сделал удостоверяющую надпись.

Но ее не требуется для определения авторства: акварель работы К. Коровина, никто другой ее так сделать бы не мог. Но — кого изображает акварель? Не стоит ли преодолеть мою неохоту к иконографии?

Этот рисунок Машковцев подарил не мне непосредственно. От него я выпросил себе как-то его собственный рисунок: был покойный ученый также и художником, участником «Мишени» или «Ослиного хвоста», делегатом Всероссийского съезда художников 1911—1912 годов. Подарен был коровинский лист одному из самых своеобразных моих знакомых 1920—1930-х годов — В. Г. Памфилову, от кого я доставал немало современных рисунков. Это обстоятельство (получение подаренного рисунка от лица, которому подарили) помешало мне узнать у Машковцева ближе что-либо про данный лист. И Памфилов мне продал рисунок, взяв с меня слово, что Машковцев не узнает того... Обоих нет в живых... Если память о себе Машковцев оставил безупречную, то жизнь талантливого и странного человека Памфилова растаяла в неизвестности. Был он значительно младше и Машковцева и меня. Был близок к ряду художников, к В. А. Фаворскому в том числе, сделавшему для него книжный знак. Был превосходным музыкантом-пианистом и деятелем театра, постановщиком. Работал то в Ленинграде, то в национальных республиках, исчезал на длительное время в лечебницах для душевнобольных. Рассказывал мне порою увлекательные и невероятные о себе истории. На обороте этой акварели, подаренной Коровиным Машковцеву, а последним — Памфилову, написал он, что изображает акварель Врубеля.

Неизвестный портрет Врубеля кисти Коровина в фантастически расплывчатой живописной акварели! Доказательства?

И тут я уклоняюсь. Пусть выскажутся другие. Указал бы я на иное: на близость акварели моего собрания к картине Коровина, изображающей Гамлета и Офелию, бывшей на одной из выставок «36 художников» в Москве на рубеже XX века. Картина эта датируется точно 1892 годом, когда и Коровин и Врубель были в Москве...

В моем собрании одной из неоспоримо ценных его единиц является иллюстрация К. Коровина к Пушкину, сделанная для издания Мамонтова 1899 года. Но она выполнена на доске маслом. В записки собирателя рисунков я не включаю данных о немногих живописных картинах, принадлежащих моей жене и мне.

•

Перед составителем данных «Записок» возникает естественный вопрос: где и как провести грань между искусством «старых» русских художников (до конца XIX века) и искусством художников «новейших», предреволюционных или даже первых революционных лет. Где грани? Ряд художников, вполне выявивших свое лицо в XIX столетии, вошел с честью потом в искусство советской эпохи. Таков М. В. Нестеров.

Хотелось бы здесь признаться в одной черте моего личного подхода к собирательству. Рассчитывая все время на то, что собрание, о котором идет здесь рассказ, рано или поздно попадет в государственную музейную сеть, искал я всегда такие рисунки, подобных которым не видел в подборе Третьяковской галереи и Музея изобразительных искусств. Я собирал, когда имел такую возможность, ранние рисунки мастеров, представленных в музейных коллекциях работами зрелыми и совершенными. Подбирал рисунки, которые по тем или иным соображениям музеи не собирали: натурные, школьные, черновики, наброски, листки из записных книжек (какое счастье, когда попадала такая книжка целиком, что бывало очень редко)... Рисунки и акварели Нестерова эпохи его расцвета, для него характерные по тематике и по строю образов, давно были собираемы, ценимы и присутствовали в изобилии и в музеях и в частных собраниях. Но ранние его работы? Примером их в моей коллекции является вполне законченный, подписанный и датированный, явно предназначенный для опубликования в печати на страницах какого-либо иллюстрированного журнала тех лет, рисунок Нестерова 1885 года, когда художнику было всего двадцать три года. Здесь интересна и техника — карандаш с проскребыванием на специальной мелованной, снабженной цветным раскатом бумаге, какою торговали тогда художественные магазины Москвы, и сказочная тематика («Конек-горбунок»). Несколько наивный и смешливый, — но такой уже Нестеров будущего!

Рисунки неведомого периода биографии художника, еще весьма несовершенные опыты незрелости, и чудесное начало, предвестие всего того, что будет всецело оценено потом... Очень хочется внушить всем товарищам-собирателям, чтобы обращали они внимание именно на такие материалы! Ранний Нестеров, сотрудничавший в московских иллюстрированных журналах; потом жанрово-бытовой Нестеров времен его близости с С. В. Ивановым и затем Нестеров самостоятельный — все это надо знать, и как раз изучение его рисунков помогает.

Частные собрания, восполняющие многие пробелы государственных, всячески более ценных, но не могущих же быть стопроцентно полными, выполняют свой долг перед историей родной страны, подбирая все то, быть может и менее качественное, что в силу разных причин оказалось за бортом государственных, музейных коллекций...

В моем собрании имеется маленький листок из путевой записной книжки-альбома М. В. Нестерова. Художник, путешествуя, зарисовал между иных мелочей лицо случайной попутчицы, и в нем, во внимании хотя бы к большим открытым глазам, предчувствуется будущий эстетический идеал Нестерова, одного из лучших певцов русской девичьей красоты... А что такой идеал был налицо и у других сверстников Нестерова, говорит сравнительно скромный, но при увеличении впечатляющий рисунок моего собрания, датированный 1894 годом и подписанный А. П. Рябушкиным.

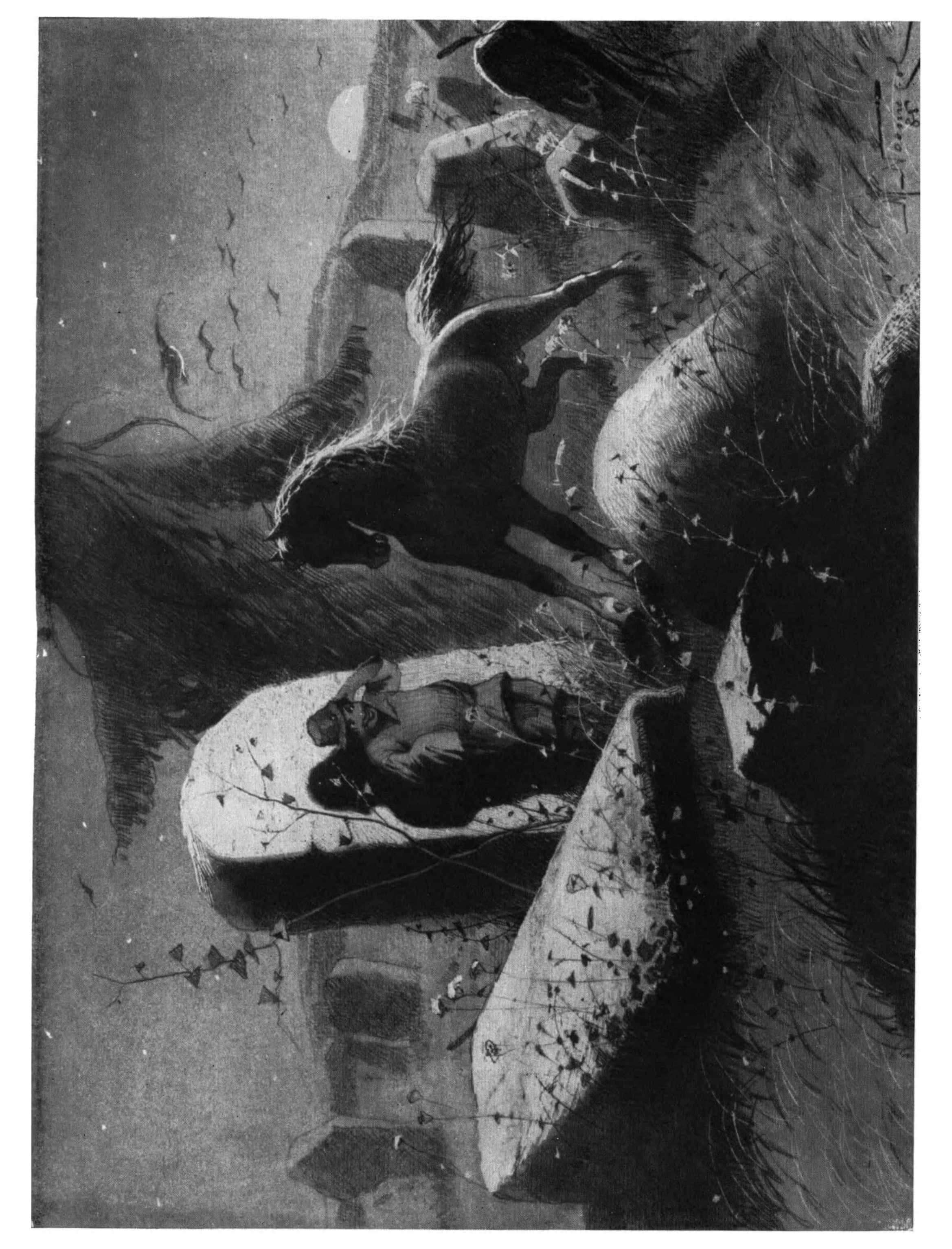
Проводимый в данном издании эксперимент я считаю оправдывающим себя. Мы так привыкли к уменьшениям при воспроизведении художественных оригиналов, что не отдаем себе отчета, что уменьшение искажает. Увеличение же, если тоже нарушает конкретное восприятие данного рисунка или детали — зато позволяет видеть в произведении то, что порою иначе рассмотреть не удается.

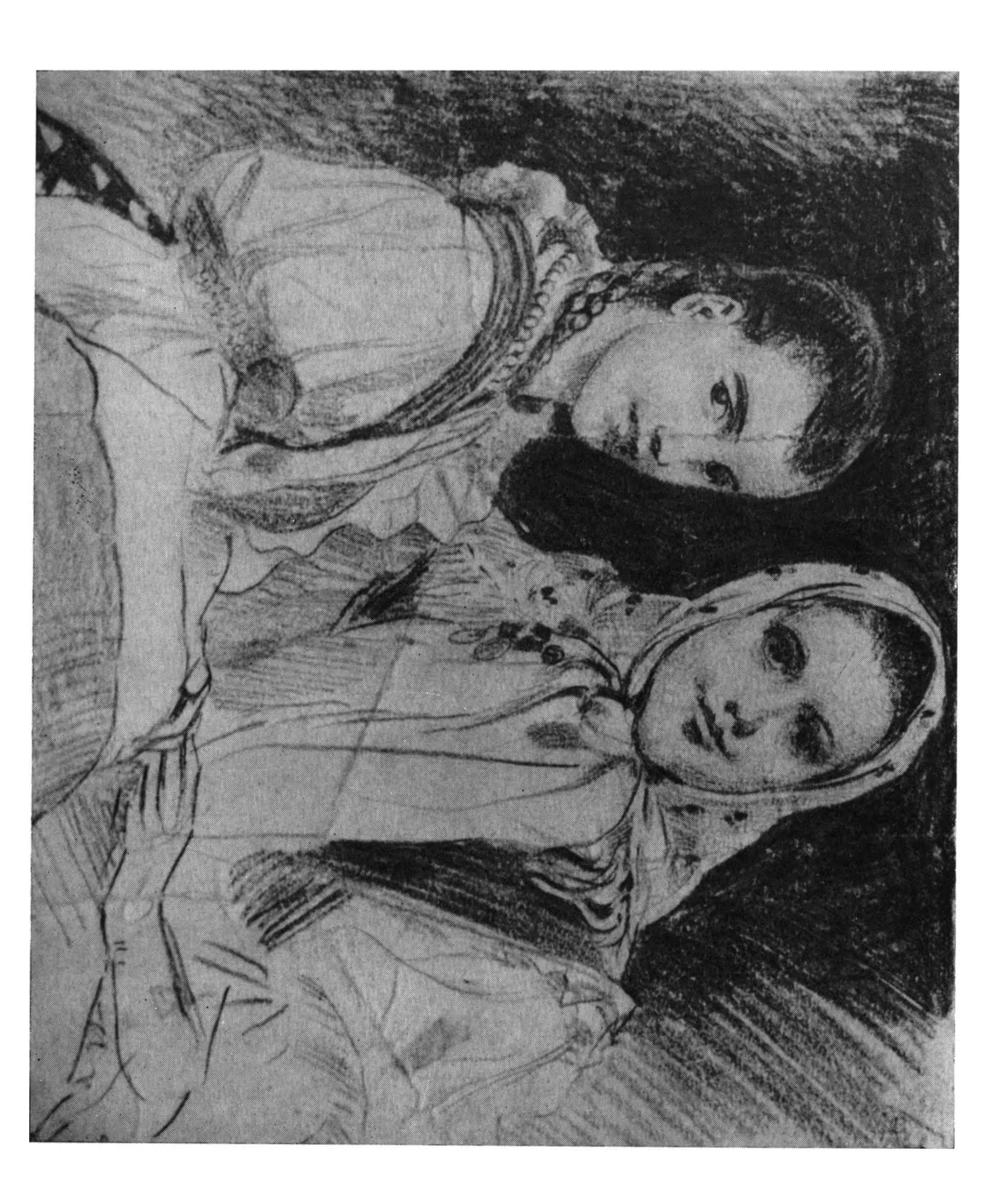
Рябушкин в моем собрании представлен четырьмя рисунками. Наиболее интересен тот, о котором зашел разговор. Но он в своей малой масштабности — в размере открытого письма — не столь много показывает, как при увеличении.

Я радуюсь возможности показать, какие подлинно славные лица русских крестьянских девушек умел увидеть и запечатлеть Рябушкин — выдающийся скончавшийся рано художник.

Русский рисунок в конце XIX века был редкостно многообразен. Написав два тома истории русского рисунка, и, казалось бы, достаточно подробно, я теперь ощущаю, что не полностью показал как раз это разнообразие. Обычно во всех трудах по истории искусств у нас останавливаются на таких действительно выдающихся, неповторимых явлениях, как Врубель и Серов, Левитан и Коровин. Развитие реализма не только как принципа, но и как определенной школы или направления историки обычно рассматривают как идущее в это время вниз, к распаду, к измельчанию. Конечно, было это не так. Реалистическое восприятие мира, его отображение во всех его гранях усложнялось и обогащалось. Среди мастеров, обычно считавшихся второстепенными, выступали многие настоящие таланты, если и не обладали они тою необычайностью, как Врубель, тем мастерством, глубоким и сильным, как Серов. Я поставил своей задачей, собирая коллекцию по истории русского рисунка, изучить и показать именно эту положительную грань искусства нашего позднего реализма XIX века.

44. Нестеров Михаил Васильевич. 1862—1942.
Сцена из «Конька-горбунка».
Подписано: *М. Нестеровъ 85.*
Карандаш, проскребывание, меловая бумага; 20,2 × 27,7.
Из собрания И. М. Шретер.





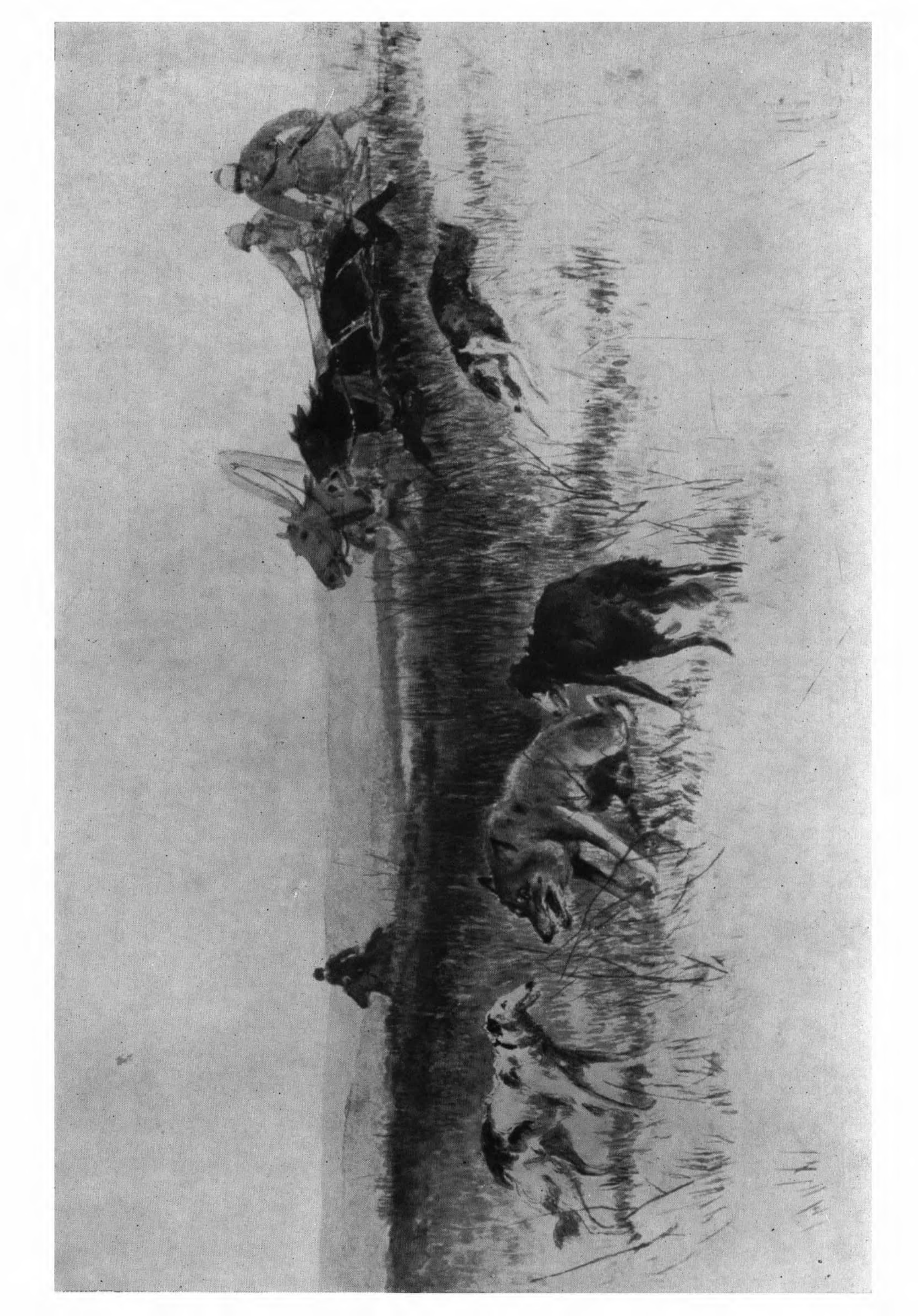
Собирание рисунков таких мастеров особенно трудно. До публикации замечательной серии иллюстраций к «Мертвым душам» Петра Петровича Соколова (серию эту открыл в фондах Ленинской библиотеки А. Ф. Коростин) у нас было полузабыто имя этого художника, которого хочется назвать в первом ряду русского реализма XIX века. День, когда я достал для своей коллекции один из рисунков к «Мертвым душам» П. П. Соколова (его мне уступил мой очень давний знакомый Л. Ф. Жегин — художник, высококультурный и своеобразный человек), для меня как собирателя останется одним из приятнейших. Вместе с тем в данной книжке я отнюдь не собираюсь ни возвращаться к соответственному тому моей «Истории русского рисунка», ни как-либо ее пополнять и исправлять, в чем она, без сомнения, нуждается, как всякая первая попытка. Хотелось бы мне здесь, скорее, восполнить то немногое, что было там сказано не о П. П. Соколове, а о художнике-реалисте того же времени, только не иллюстраторе, а мастере изображения широких охотничьих просторов нашей родины, блестящем рисовальщике животных — А. С. Степанове, который к Соколову был этою темой близок.

Напрашивается на публикацию очень законченный и полный жизни «Охотничий сюжет», благодаря редкой возможности показать мастерство выполнения сложной и вместе с тем детально-тонкой композиции тушью и кистью. Последний русский мастер, который пользовался старым гусиным пером, был В. Васнецов, на перья металлические перешли как раз в это время. Но рисовать кистью одновременно широко — живописно и мягко, и тут же тонко и детально было культурным достижением именно русской школы XIX века.

Поиски мои продолжались. Особенно хотелось использовать рисунок московский. Слишком часто приходилось (и приходится!) читать, что якобы в Москве процветала живопись, графика же — в Петербурге. В Москве любили карандаш и уголь, пастель и сангину, предпочитали рисовать на бумаге не чисто белой. Что в Петербурге стояло, без сомнения, выше — это типографская техника, фотоцинкография, цветная печать. В Москве не было на рубеже XIX—XX столетий напечатано столько прекрасных книг, как в Петербурге.

Но рисунок в Москве культивировался, был популярен и порою неожиданно интересен. По содержанию был параллелен живописи или самостоятелен, во всяком случае, заслуживал и историко-художественного интереса и специального собирания.

45. Рябушкин Андрей Петрович. 1861—1904.
Две девушки.
Подписано на паспарту: *А. Рябушкинъ 1894.*
Карандаш; 8,7 × 10,1.
Из собрания П. И. Нерадовского.



Мастера, о которых мне хотелось бы вспомнить здесь, перебирая листы моих папок,— современники Врубеля, Коровина, Вал. Серова. Многие из них были верны Товариществу передвижных выставок, другие объединялись с 1893 года в новом Московском товариществе, третьи вошли в начале XX века в «Союз русских художников». Их рисунки относятся в моей коллекции скорее к 1900-м годам или даже к чуть более позднему времени. Но все их творчество — до какого-либо модернизма или тем более формализма. Налицо и передовые традиции недавнего прошлого, и живописная легкость трактовки контура и светотени, что связывали у нас с импрессионизмом. И снова — несходство индивидуальностей и приемов, бесспорно интересный качественный уровень и особое отношение к проблеме законченности.

Когда меня, собирателя с полувековым стажем, спрашивают: «Когда же, о, когда рисунок счесть законченным?» — я отвечаю указанием на один действительно убедительный, если и внешний, факт: когда художник снабдит рисунок свой, сколь угодно набросочно беглый, своею подписью или датой, лучше всего — и тем и другим вместе. Бросается в глаза, что подписывание и датирование рисунков и набросков в конце XIX века руководилось явно совсем другими эстетическими основаниями, нежели в эпоху Федора Толстого или Карла Брюллова. Самое требование и понятие завершенности произведения искусства стали иными. Об этом вновь писал Репин: «Чуткие художники перестали вдруг интересоваться картинами, композициями и скоро перешли к «кускам» картин или этюдам». Сам Репин этому следовал...

Я хотел бы здесь, в конце данного раздела, вспомнить имя обаятельного старого чудака, художника неоспоримого таланта — В. Н. Мешкова.

Его я не раз встречал лично, помню хорошо его облик, напоминавший добродушного Зевса, помню его рассказы о Московском товариществе художников... Но его рисунок я достал для моей коллекции уже после его смерти, у его наследниц...

Для меня всегда было и осталось лучшим наслаждением собирателя перебирать рисунки в папках наследия, каждый раз видя неожиданное и несистематизированное. В. Н. Мешков прекрасно рисовал человеческое лицо, создавал интересные картинные замыслы. Избранный мною пример как раз относится к картине. «Неврастеник» — ее название. Поразительно типичен для интеллигентского поколения около 1900 года этот сидящий на подоконнике понурый и нестарый потомок скорее «достоевщины», нежели Чехова... И рисунок сам по себе, быстрый и, возможно, нарочито

46. Степанов Алексей Степанович. 1858—1923.
Охота на волка.
Подписано: *А. Степановъ.*
Кисть, тушь, пожелтевшая бумага; 21,5 × 36,5.

неаккуратный, и то обстоятельство, что отодвинут герой в глубину, что художник его дает не на первом плане, — все это без конца характерно! Один такой рисунок показательнее многих цитат. Сам В. Н. Мешков был здоровяк и веселый хохотун. Тем интереснее посмотреть, как рисовал, и кого, и что рисовал он.

С. В. Малютин широко и заслуженно известен как портретист. В годы между первой русской революцией и Октябрем, а также после Октября Малютин создал ряд замечательных портретов русской интеллигенции. Но знают его все-таки только наполовину. Его работы декоративного характера 1890—1900-х годов более известны, нежели его жанровые, «передвижнические» картины. Мало известны его картины и более поздних лет.

Я рад, что в моем собрании налицо рисунок Малютина 1911 года, изображающий крестьянина, режущего краюху хлеба, рисунок беглый, но реалистически сказавший уже многое и явно предназначенный для будущей картины — какой? Быть может, и здесь мне помогут...

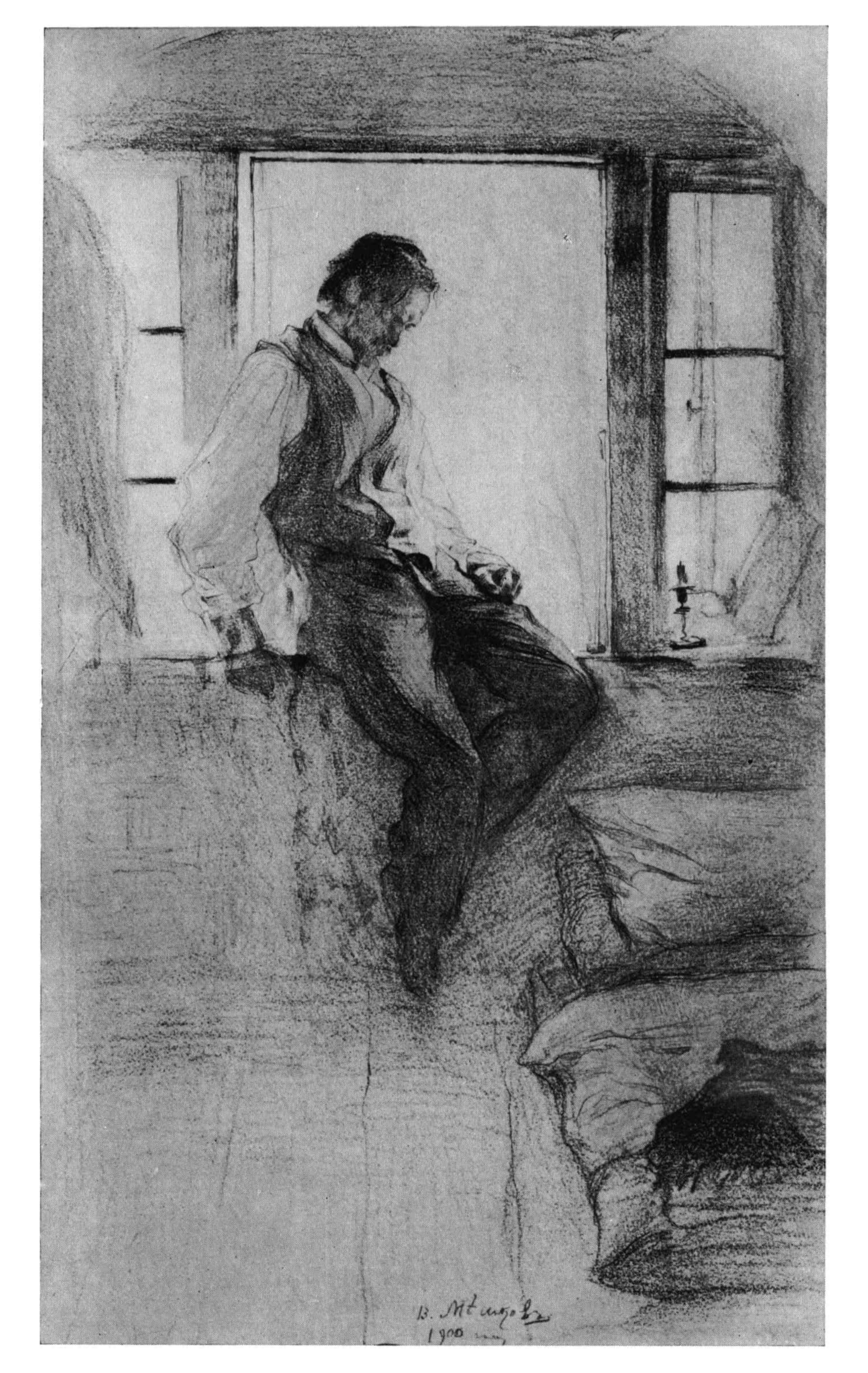
С выставки «Союза русских художников» 1914 года пришел ко мне — не непосредственно, но через вторые руки и комиссионный магазин — по качеству вполне законченный рисунок Л. О. Пастернака, уверенный, беглый, но вполне убедительный и не для будущей какой-либо картины, а самостоятельно созданный. Это и есть пример нового московского варианта графики. Так рисовал Пастернак уже в 1890-х годах, только пером, для известного журнала «Артист». Девочка за вязанием художником нарисована углем быстро и как будто нарочно спеша; но не «импрессионизм» же это! Не субъективное впечатление от бытия, а вполне живое его отражение решает здесь и быстроту штрихов, и напряжение светотени, и типаж очень привлекательной модели, которая никак не позирует.

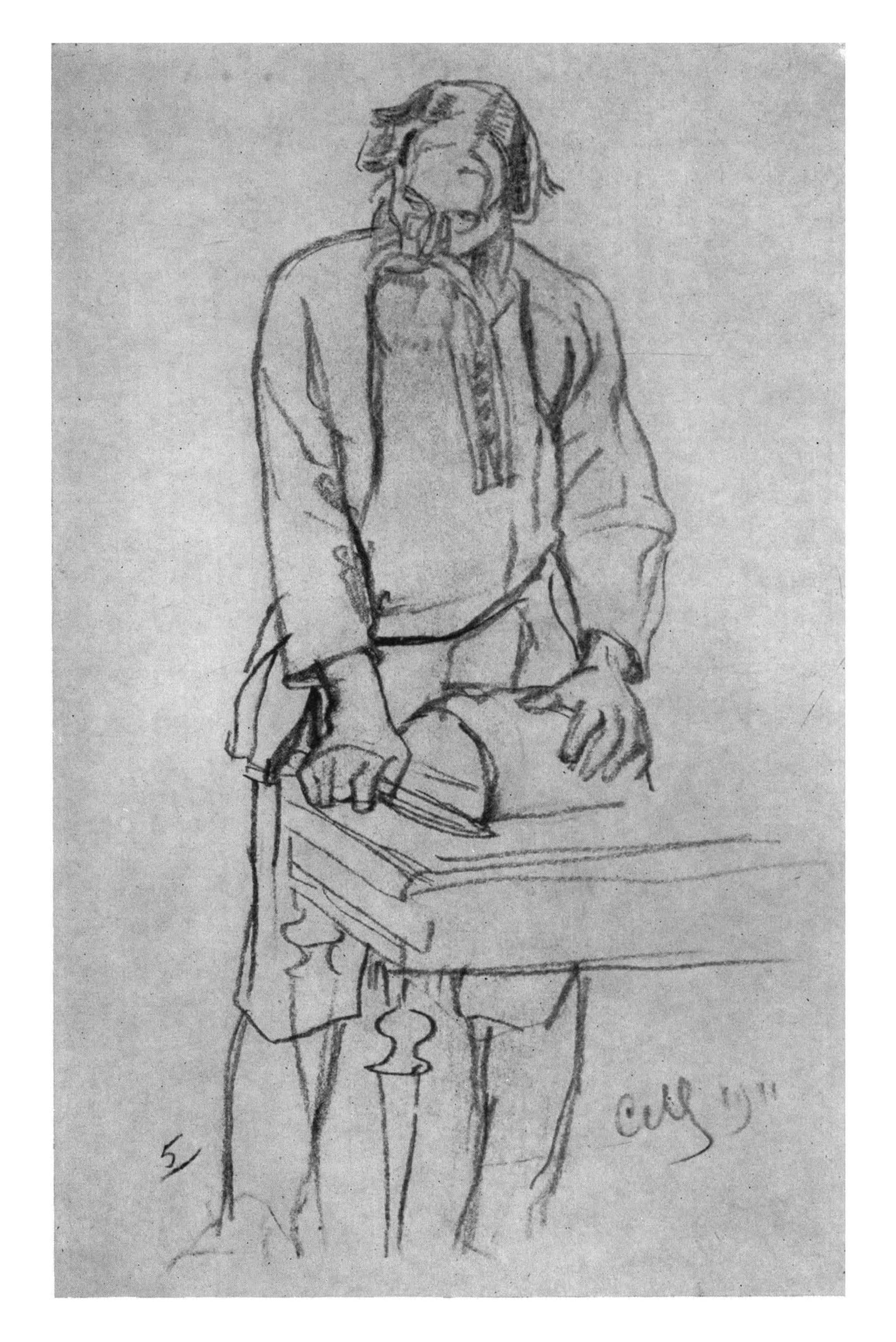
Л. О. Пастернака я встречал в годы моей молодости в Литературно-художественном кружке, — я был одно время близок к сообществам молодых

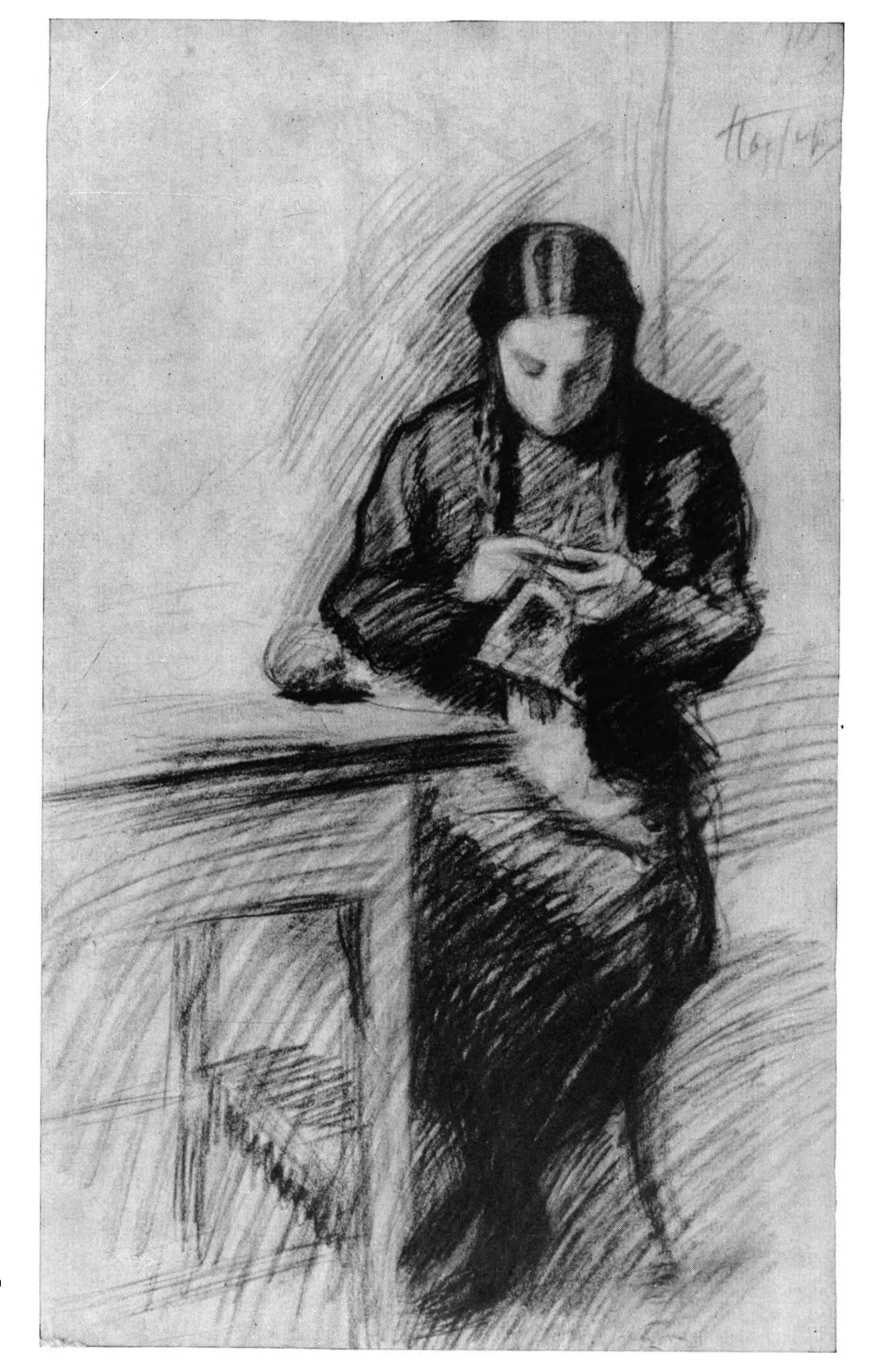
47. Мешков Василий Никитич. 1867—1946.
Этюд мужской фигуры.
Подписано: *В. Мѣшковъ 1900 году.*
Итальянский карандаш, желтоватый картон; 46,4 × 28,3.
Из собрания Н. Н. Мешковой.

48. Малютин Сергей Васильевич. 1859—1937.
Этюд фигуры крестьянина.
Подписано: *СМ 1911.*
Карандаш; 37 × 21,3.
Из собрания В. Ф. Хорева.

49. Пастернак Леонид Осипович. 1862—1945.
Девочка за вязаньем.
Подписано: *1914 24 окт. Пастернакъ*
Уголь; 41,2 × 24,9.


В. Мѣшковъ
1900


5



10

поэтов, куда входил его прославленный сын. Очень всегда любезный с молодежью, которой преподавал он в течение долгих лет в Училище живописи, Л. О. Пастернак шел молодому искусству начала века навстречу осторожно, никаких граней не переступая. Его рисунок в моей коллекции, вполне «экспозиционного уровня», дает мне повод вспомнить об одном споре, при котором я присутствовал, скромно стоя в сторонке, на вернисаже «Союза» дореволюционного — какого точно не помню — года. Моя память цепка на лица, на иные слова или мысли, но не на даты! Речь же шла в том дружеском споре о рисунке, о его праве на то, чтоб быть выставляемым вместе с живописью на равных с картиною основаниях. «Рисунок все-таки не картина. На выставки ходят смотреть на картины, не на куски их и не на «заготовки» к ним»,— так мне запомнились мысли, если не точные слова одного из участников «Союза», известного пейзажиста. Пастернак со свойственной ему мягкостью ответил нечто, что, по существу, стало как бы «лозунгом» для моей собирательской деятельности и для этой книги: «Нет, что ни говорите, в рисунке есть своя жизнь, какой в картине порою не бывает. В рисунке своя прелесть». В четырех малых словах — ясная правда, за какую я, случайно услышавший слова эти молодой аспирант-собиратель, буду всегда благодарен сказавшему их художнику. Наши современные советские очень умные и ученые эстетики за последнее время создали ряд хороших книг на темы о категориях искусства. К ним всегда готов изучатель и собиратель искусства добавить кое-что. Рядом с общепризнанной у нас категорией правды, реализма в искусстве есть упомянутая уже выше категория силы искусства, образного воздействия. Но есть, возможно, и категория прелести, о которой сказал тогда (и, в сущности, не очень оригинально!) Л.О. Пастернак.

Его рисунок в моей коллекции, быть может, вовсе не столь уж «силен». В «прелести» же я ему отказывать бы не хотел.

•

Можно ли и следует ли подводить итог этой части моего собирательства? Между русским искусством XIX века и творчеством нового, XX столетия непроходимой грани не было. Неправдою же является, что русский критический реализм, передвижнический этап, как его иногда называли, кончился с XIX веком. Были живы и полны сил и Репин, и Суриков, и Вл. Маковский и очень многие другие. Рядом с ними, в связи с реалистической традицией в самом точном и конкретном смысле слова и понятия, стал

50. Кругликова Елизавета Сергеевна. 1865—1941.
Автопортрет.
На обороте надпись: *рисунок Е. С. Кругликовой, Автопортрет, удостов.* [подпись неразборчива], *Россия.*
Акварель, следы карандаша; 16×12,6.



развиваться и весьма ярко расцвел новый в русском искусстве конгломерат стилей, приемов, исканий, но это не отменило и не уничтожило наследия. Позже передвижничество передало свои заветы АХРР под знаменем Великой Октябрьской социалистической революции.

И все же рисунок Малютина принадлежит, несмотря на дату 1911 года, еще XIX веку, новым является только то, что художник его снабдил своей монограммой и датой. Рисунки Мешкова и Пастернака характеризуют своею живописной мягкостью переходный этап между столетиями, если угодно — «импрессионистский». Но в XX веке все будет уже окрашено близостью к новым исканиям, если не все будет им предано. Рисунок этого нового периода с прежним смешать будет уже нельзя.

Итога же развития старого русского рисунка или прежнего, XIX века мне не хочется подводить, как не дал я его и в двухтомнике, изданном Академией наук. Не только традиции продолжали жить, но и новаторство XX века имело свои корни в XIX столетии. Поэтому не выводами историка хотелось бы собирателю завершить эту часть рассказа о его коллекции, что было бы легко сделать, указав на крупные общественные явления и события, на переломы экономики и социальной борьбы. В виде концовки я выбрал бы рисунок на этот раз портретный, прекрасно показывающий облик и тип художника рубежа двух эпох.

Художник, не приобретший громкой исторической славы, при жизни бывший популярным в стенах обновленной Академии художеств и в кругах передовых художников, Я. Ф. Ционглинский оставил не столь много работ; его мысли об искусстве, очень интересные, были записаны, изданы — и полузабыты (см.: А. А. Рубцов. Заветы Ционглинского. СПб, 1913). В мое собрание попал привезенный мне из Ленинграда его портрет, рисованный на серо-желтой бумаге с датой 6 октября 1903 года. Передавшее мне рисунок лицо уверяло, что это автопортрет. Изображен Ционглинский, в этом убеждает сходство рисунка с фотографиями мастера. Но — почему полуопущены глаза? На автопортретах художник, видящий себя в зеркале, обычно не может не передать и самый свой взгляд. По правде сказать, я убедился, что рисунок не автопортретен, а принадлежит другому художнику, изобразившему Ционглинского за рисованием.

Вполне откровенно сказал бы я, перебирая листы папок моего собрания, что иные мною собранные рисунки ценю я как произведения искусства независимо от их тематики. Другие, наоборот, за их тематический или образный смысл. Так и данный портрет художника рубежа XIX века характерен тем, что напоминает мешковского «Неврастеника». Ционглинский говорил: «Жизнь — одна сплошная насмешка; только в мечте жизнь хороша»; «Все берите со стороны красоты»; «Живопись есть сад», та же музыка»; «Предмет есть ничто, но пятно есть восторг». Ционглинский проповедовал импрессионизм, как искусство «делать то, что вы видите, хотя бы вы видели безумие». Он много и интересно говорил о рисунке: «рисовать

каждую точку», но «половину вещей рисовать в голове». Контура он не признавал, считая, что рисовать надо «держа глаз внутри формы», и был в этом последователем Делакруа. Он проповедовал тональности, протестовал против грубых нажимов черноты и кончал на совете «удалиться от жизни и издали на нее смотреть». Так можно понять и неврастеника, и меланхолика, и — роковое имя — декадента. Ционглинский последним не стал.

Иной образ человека того же времени может быть показан на примере автопортрета художницы, чудесного человека Елизаветы Сергеевны Кругликовой. Особенно остр и внимателен взгляд, особое напряжение в позе. Автопортрет всегда — самоанализ, иногда — самокритика, но зачастую и самообман или нарочито надеваемая для других маска. Кругликова была для последнего слишком честной и прямой. Ее автопортрет датируется временем ее учебы в Париже — второй половиною 1890-х годов. Все симпатичное, что было тогда в годы мятущихся исканий русской художественной молодежи (было же и вовсе не симпатичное!), отражено в облике молодой передовой русской женщины. С XIX столетием приятно по материалам моей коллекции проститься на таком человечно-типичном примере.

•

Моя коллекция русского рисунка XIX века вполне «представительна» по именам, но, конечно, неполна.

Бывают коллекционеры, которые, завершив какую-то количественную и качественную грань своего собрания, к нему охладевают. Я лично чем больше собираю рисунки, и в том числе рисунки русских мастеров XIX века, тем более ими увлекаюсь.

Собирательство, если оно живо (а только таким оно и имеет право быть!),— это болезнь, от которой, раз ею заболев, вылечиться уже нельзя. И не хочется. И не надо.

Собирание... Это вечный источник подлинного знания для юноши, усиления чувств и добрых принципов для мужа и для каждого... благотворно!

Гете



КТИВНАЯ СИЛА искусства современного, той эпохи, в какой живет собиратель, чьим воздухом он дышит, — если он живой человек, дышит полной грудью, переживая вместе с художником события единой поры, — конечно, является силою особой, неповторной, решающей. Собирание современного искусства — самая прекрасная, но и самая трудная область, обязанность — кого? коллекционера? Нет, современника.

Здесь все — иное. Покупать произведения искусства у молодых и порою нуждающихся художников со времен античности именовалось меценатством. Быть может, только П. М. Третьяков оставил после себя репутацию мецената по-настоящему благородного, ставившего себе серьезную, для всех понятную и благотворную цель, перед которою склонялось многое: и самолюбие художника и соображения внешнего, материального характера. Были меценаты-друзья, поддерживавшие определенного художника в трудные минуты. Но были меценаты-торгаши, и были, быть может самые отвратные, меценаты-покровители, смотревшие на художника сверху вниз и тем его унижавшие. Все это было и на Западе осталось. Собирание рисунков, к счастью, со всем этим дела иметь не могло: рисунок слишком дешев. Его гордый художник предпочитал дарить. В иных случаях мне лично приводилось выменивать у художника рисунок на какую-нибудь книгу, хорошее издание, и покупать очень редко.

В основном рисунки современников — предреволюционных лет и всех десятилетий Советской власти — собраны мною были путем личного знакомства, иногда настоящей, хорошей дружбы с художниками, видевшими мое искреннее и глубокое стремление создать нечто вроде музея советского рисунка или (в дореволюционные годы) — современных исканий. Я при этом встречался с очень разным отношением художников к их рисункам. Некоторые их ценили мало. «Берите что хотите, — говорили мне некоторые, — мне это не нужно... Больше не нужно». Другие, наоборот, утверждали: «У меня рисунков вообще нет», отнекивались или явно не хотели,

чтобы их рисунки уходили от них. Третьи необычайно ценили свои самые беглые наброски. Иные мастера, которым я особенно в этом признателен, уступали мне свои рисунки охотно и щедро, целыми группами их, зная, что я буду их беречь тщательно и любовно и что после моей научной обработки в составе систематизированной коллекции они рано или поздно вольются в состав государственных музеев.

Были, конечно, и случаи, когда прибегал я к помощи «посредников»: так, в Ленинграде я не раз просил друзей моих искусствоведов помочь мне найти какой-либо рисунок художника, в моей коллекции не представленного.

С благодарностью хотел бы я здесь упомянуть имя П. Е. Корнилова, прекрасного знатока и друга всех занимающихся искусством.

Одно важное замечание должен я сделать в отношении самих этих «Записок».

Третья их глава посвящена той части моего собрания, которая состоит из рисунков русских художников дореволюционного XX века и первых лет Советской власти. Здесь нельзя было отделить рисунки 1910-х годов от работ тех же художников 1920-х, уже советских лет иначе, как по внутренним признакам, аналитически, а не формально по хронологии. Советскому рисунку, уже в полной мере новому по содержанию, я мечтал бы в будущем посвятить особую работу, быть может, просто опубликовать беспретенциозно иные хорошие примеры работ художников, которых любим мы и уважаем в наши дни.

И еще одно: если 20-е годы нашего столетия у меня представлены в достаточной степени полно, то 30-е и тем более послевоенные и последние годы в коллекции моей почти не представлены вовсе. В эти годы иссякла моя активность, стремление ходить и искать, почти полностью прервались мои связи с творческими союзами, с мастерскими и художественными вузами; то немногое, что есть у меня, несравнимо с теми частями моего собрания, которые составлял я систематически и планомерно.

Не включаю я в мои «Записки» также и материал рисунка, относящийся к творчеству художников братских наших национальных республик. Они у меня представлены весьма неравномерно. Лучше всего Украина, на щедрой земле которой я родился и где пытаюсь посильно работать как ученый от случая к случаю и теперь; Латвия, где я был частым гостем; но Эстония и Литва у меня, к сожалению, как и другие — Азербайджан и Армения, представлены только единичными примерами. То же должен я сказать и о республиках среднеазиатских, о Молдавии и о других, здесь не упомянутых.

Но есть у собирателя право рассказать в последней главе его книги о том, что удалось ему все же собрать в области русского рисунка первой четверти XX века, затронув искусство первых лет Великой Октябрьской социалистической революции только двумя-тремя примерами.

•

Я знаю, неправомерно говорить применительно к началу XX века (как в пылу полемики говорили и писали очень многие) о полном упадке русского реализма, представленного поздними передвижниками. Репин в это время создает грандиозный «Государственный совет» — небывалый по качеству коллективный портрет правящей государственной верхушки России, не только исключительного исторического смысла картину того, что из себя представляла обреченная власть, но и блестящую по живописи монументально-зрелищную композицию. Полны сил были многие его соратники, говорить об «упадке» нет п о л н о г о права. Но, с другой стороны, столь же нельзя говорить и о сохранении передвижниками знамени идейно-критического реализма. На выставках ТПХВ стали очень частыми «салонные» темы, картины общественно острого содержания стали, скорее, появляться на весенних и осенних выставках Академии художеств, на которую принято было смотреть как на цитадель реакционности. Новым, сложившимся на рубеже XX века художественным организациям почти сразу стали навешиваться ярлыки: «Миру искусства» — эстетства и стилизаторства, «Союзу русских художников» — русского импрессионизма. Оценка тех или иных молодых художников как «декадентов» или даже «прокаженных» (название одной из ярких полемических статей В. В. Стасова) носила все же вкусовой характер. Было же это не так. В «Мире искусства» были замечательные художники, в «Союз» перешел сам Суриков. Формалистами не являлись художники ни той, ни другой группировки. Ими стали многие мастера 1910-х годов. Очень короткое время было бурным, полным противоречий, но никакой принцип в искусстве не отмер, ни одно из направлений не прекратилось и не сошло на нет; но одновременно появлялись одно за другим и одно рядом с другим течения, объединения, эксперименты, друг друга как будто бы исключающие, на самом же деле вовлеченные в единый водоворот обреченной историею исторической эпохи.

«На улицах бурлили Бурлюки»... Самый глагол «бурлить» производили от фамилии трех братьев Бурлюк, учившихся у милого и высокосимпатичного К. Ф. Юона.

Я присутствовал на диспутах в Политехническом музее и в Литературно-художественном кружке, кончавшихся, как правило, скандалами, когда летели щепы от разломанных кулаками пюпитров. Я помню посещения Москвы Матиссом и Маринетти. Не пропускал ни одной выставки и начинал знакомства с поэтами и художниками, одновременно изучая историю искусств в Москве и за границей, где в Мюнхене бывал в атмосфере и обстановке, описанной Леонгардом Франком в его романе «Слева, где сердце». — Сердце было слева! Во время революции 1905 года я был слишком еще мал, но собирал уже тогда графику сатирических журналов и открыток.

Собирать все, что было можно, — было нужно. Собирание такой современности было самым завлекательным, самым трудным, самым неожиданным большим приключением искусствоведа. . .

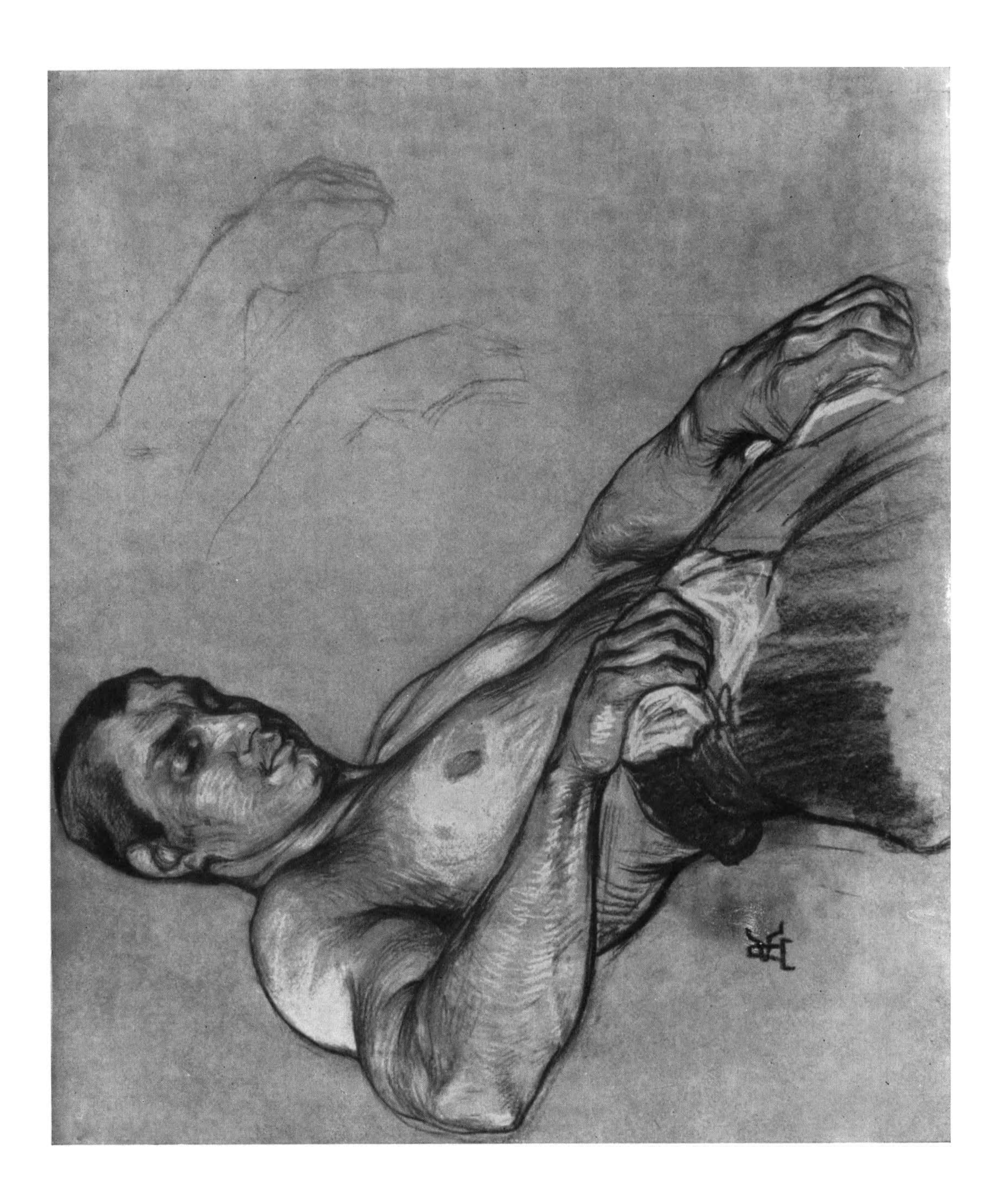
Я считаю правильным, предпослав эти строки, невольно рожденные взволнованною памятью, вернуться к моей коллекции и рассказывать о том, как рисовали, как строили в рисунке восприятие мира русские художники той поры.

•

В моей коллекции имеется драгоценный подарок одного из наиболее нами ныне ценимых и уважаемых мастеров того времени Д. Н. Кардовского. Он пастелью нарисовал торс крепкого и сильного мужчины — натурщика, нарисовал так, как этого не делали академисты прошлых поколений: не в заученной позе, а за неким трудовым делом, и не все нивелирующей тушевкой, а живыми штрихами разного цвета. Художник одновременно ставит и проблему реальной анатомической верности изображения, и задачу передачи фигуры в движении, в пространстве и передает даже характерность лица. Рисунок нов по существу, а вместе с тем верен и традиции реалистической русской школы прошлого, и целям новых исканий.

В чем это новое, делающее рисунок Кардовского сразу принадлежащим XX столетию? Думается, не только в использовании цвета. Но в композиции, резко диагональной; в элементе жанра, введенном в школьное позирование, в ракурсности не формальной, а определенной моментом действия, и, наконец, в самой эстетике рисунка, позволяющей оценивать и выразительность контура и светотень. В XX веке рисовали ничуть не хуже, чем в XIX, но по-иному. Вместе с тем большой и «образцовый» рисунок Д. Н. Кардовского остается, конечно, исключением. Если спросить себя, как стали по-новому рисовать в XX веке, следует обратиться, конечно, к рисункам замечательнейшего из мастеров русского рисунка не только, может быть, этого времени — Валентина Александровича Серова. Его рисунки очень хорошо изучены, о них с любовью, вниманием и восхищением писали многие. В одной из достаточно многих книг моих я — для себя, но может быть, и для других — нашел нечто вроде формулы или просто краткого наблюдения над новыми приемами Серова по сравнению с XIX веком: у Серова очень наглядно и естественно средства изображения стали одновременно и средствами выражения. Замечательный, гибкий, лаконичный штрих Серова умеет «обтечь» и одновременно, в чем его высший секрет и достижение его мастерства, отчеканить и описать, и характеризовать, и сделать прекрасною форму тела, предмета, менее часто — пейзажа, очень часто — животных.

Наиболее знакомы действительно замечательные портретные рисунки Серова, начиная с беглых набросков и кончая тем, что хочется назвать его монументальным артистизмом во всем известных его портретах Шаляпина,



Орловой, Щербатовой. Менее известны поразительные рисунки Серова с обнаженной модели. Русской мысли и любви к искусству присущ был строгий и требовательный если не пуританизм, то сдержанный и осторожный подход к проблеме изображения тела человека, темы вечной и, в глазах историка, особо чисто выражающей ясное и правильное отношение настоящего художника к его теме. В моем полувековом собирательстве мне, однако, не раз приходилось слышать от художников разных поколений и направлений, что их рисунки с модели не принимают на выставки, не покупают в музеи: «как бы кто-нибудь что-нибудь не сказал...» В результате, видя мою свободу от таких «предосторожностей», мне охотно дарили такие рисунки мастера и очень известные, и начинающие. Меж ними нет двух одинаковых! Тема воспринималась каждым по-своему, и наряду с рисунками таких даже крупных мастеров нового Запада, как Матисс и Пикассо, отличался русский рисунок человеческого тела всегда тою неуловимою чертой, которая выражена словом, «целомудренность», то есть целость мысли и взгляда, в какой места нет никаким побочным домыслам или чувствованиям...

Рисунки же Валентина Серова с модели позволяют сразу же увидеть то новое, о каком хотелось бы кое-что сказать в развитие наблюдений над большим листом Д. Н. Кардовского. У Серова, прежде всего, — никакой позы, никакой застылости, никакой искусственности. Все в движении, все очень быстро, непосредственно — и без колебаний. Н. Я. Симонович-Ефимова, обаятельный человек, родственница Серова, рассказывала мне, как Серов порою рисовал боком карандаша, чтобы добиться сразу мягкой и широкой, «тоновой» линии, а затем тут же, быстро острием карандаша «безапелляционно» проводил контур — тот, который «изображение» сливал с «выражением», правду первого наблюдения с красотою произведения искусства. И эстетику внутреннего рисунка, ощущение живого объема (на чем настаивал Делакруа) сочетал безупречно с языком контурного очертания (то есть с требованием Энгра!). Стоит отметить, как умел Серов в рисунке подчеркнуть грани внутренних затенений, придающих трехмерность, то есть жизнь в пространстве, его наброску. Один из таких рисунков самого последнего времени Серова, выполненный им в Париже, перешел в мою коллекцию с удостоверяющей надписью И. С. Остроухова. Он очень прост, очень нов, очень чист и очень быстр. Какая бы то ни было доработанность лишила б его спонтанности. И он вполне пространствен. Для этого было

51. Кардовский Дмитрий Николаевич. 1866—1943.
Этюд натурщика.
Подписано монограммой *ДК*.
Пастель, цветные карандаши; 47,3 × 57.
Воспроизведено в издании: Рисунки русских художников, СПб., изд. А. Гауша и Н. Роота, 1904, табл. 29.

Серову достаточно провести два малых штриха под ногой и коленом натурщицы и найти место фигуре ее в известном отдалении от нижнего края листа.

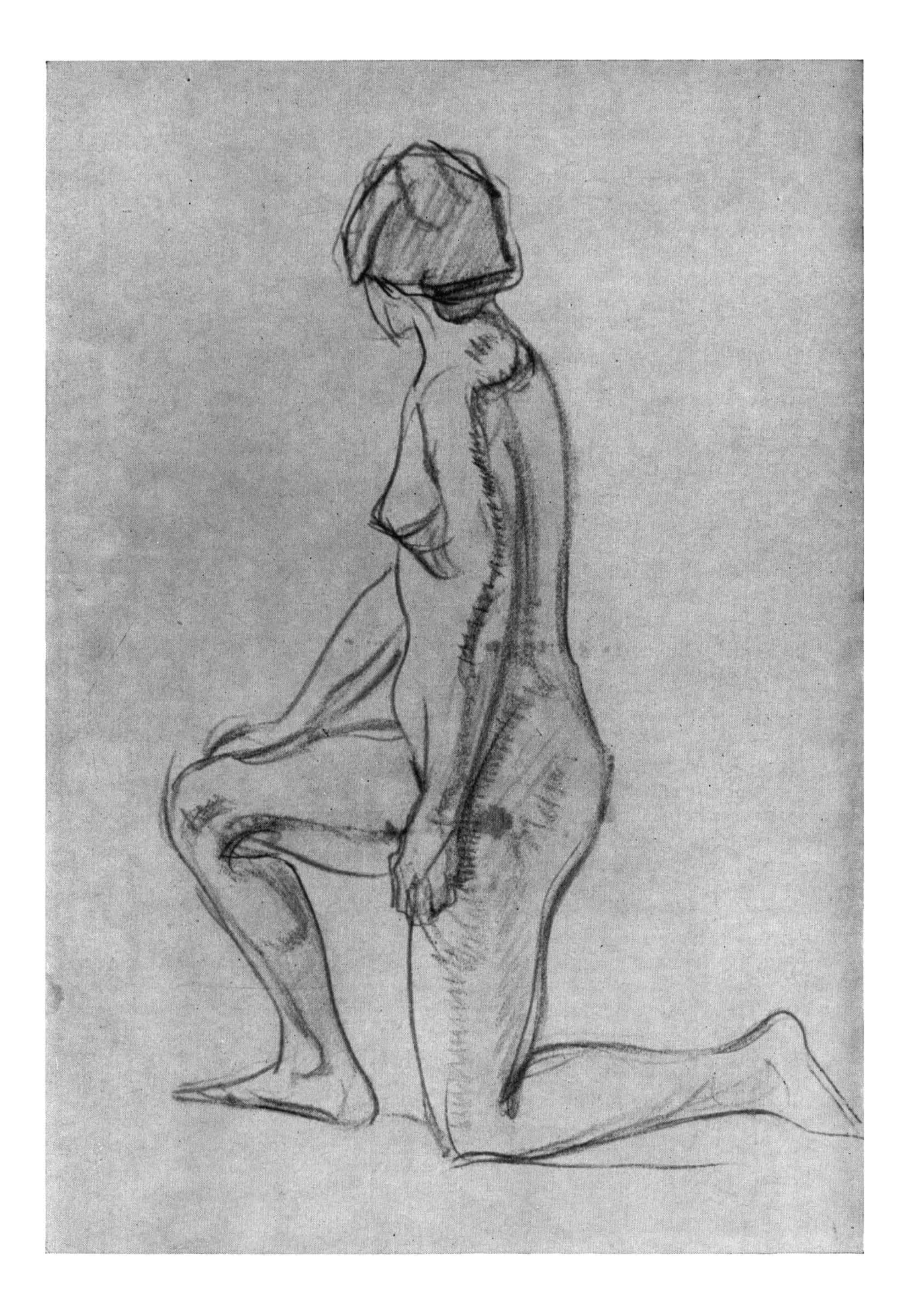
Так определяются новые задачи рисунка XX века. Он не удовлетворяется таким отображением действительности, которое иногда называют «пассивным», хотя нигде и никогда искусство «пассивным» не бывало и быть не могло! Большая или меньшая доля «робости» перед натурою — это бывало. Художники XX века перестали бояться и своеобразия своего видения мира, и своих ошибок. В конце перестали бояться всего за исключением нового и самого острого соблазна: как бы не стать похожим на своего соседа! Но это уже стало выводить их за рубежи изобразительного искусства вообще. . .

Рисунков начала XX века в моей коллекции много, и в большинстве это — подарки художников Москвы, с которыми я встречался в течение пятидесяти лет. Их систематизировать не столь легко: они укладываются в разные группы то по принадлежности авторов различным обществам или выставочным организациям, то тематически, в последнем счете можно и чисто хронологически расположить их. Каждая такая перспектива кое-что дает. С одного, однако, рисунка, не самого в новом веке раннего, хотел бы я пригласить читателя-зрителя начать его ознакомление с данною частью моей коллекции: с рисунка примечательного и большого мастера Л. С. Бакста, выполненного карандашом во время путешествия, без даты, но с подписью и с очень легкой пометой будущей живописной тональности. Рисунок я получил от А. Г. Миронова. Здесь скромный тип пейзажного наброска нужнее мне, нежели примеры блестящих постановочных и костюмных акварелей Бакста, которые также имеются в моем собрании.

Поражаешься, как графично трактует природу Бакст. Очертания деревьев и кустов, гор на заднем плане и фигур стаффажа обведены карандашным контуром, в ряде мест рисунка трактованы как кружево. В пейзаже налицо особая композиционность, равновесие частей, есть своя ритмика и своя неоспоримая декоративность. Но главною остается все же игра линий. В сущности как раз то, что совершенно отсутствовало в XIX веке, за исключением (со всеми оговорками!) столь беспредельно прозрачных иллюстраций Федора Толстого к «Душеньке». И только — с сохранением живости наброска, с восприятием всей правды и красоты юга.

Что такое «графика»? Особый раздел рисуночного творчества? Или это обязательность контурного языка в противовес тону и цвету, валерам

52. Серов Валентин Александрович. 1865—1911.
Натурщица.
На обороте удостоверяющая авторство надпись И. Остроухова.
Карандаш; 33,8 × 21,4.



живописи? Или, не проще ли, разговор о словах отложить и предоставить его нашим товарищам — схоластам или филологам, умным теоретикам или практикам-полиграфистам? Рисунок Бакста оказался бы всецело и неоспоримо «графикой», если б были его линии прочерчены пером и тушью. Он, может быть, многое утерял бы из своей живости, приобретя искомую пригодность для воспроизведения путем фотомеханической цинкографии. Но интерес карандашного бакстовского пейзажа в том, что он графичен (или, если угодно, построен на игре контуров) по своему принципу. С этого, думается, и следует начать просмотр тех образцов рисунка XX века моего собрания, какие я здесь отобрал. Среди них в дальнейшем встретятся пейзажи, трактованные и контурно-графически и совсем по-иному, живописно. Рисунок XX века, даже в том коротком отрезке, какой я здесь ему отвожу, без конца разнообразен.

Рисунок же Бакста подводит нас вплотную к тому торжеству графического начала, которое останется характерным для «Мира искусства».

Нам теперь чужд гневный пафос В. В. Стасова — деятеля, перед которым я преклоняюсь, объявлявшего не раз всех «мирискусников» (пожалуй, за исключением одного Серова) «декадентами». Изучать, исследовать принципиально и профессионально надо все и всех. Из круга «Мира искусства» вырос ряд подлинно замечательных и высоко ценимых мастеров нашего, советского, времени, и еще до революции была в «Мире искусства» налицо своя дифференциация. Здесь, право, не место и не время все это анализировать до глубины. То, что обязан я как собиратель и исследователь сказать о «графическом рисовании» (так будет терминология наиболее точной), наилучше может быть понято и выявлено на примерах рисунков и акварелей Александра Бенуа и Константина Сомова.

Одним из явных достижений «Мира искусства» вполне объективно следовало бы признать освоение и поднятие на высокую качественную ступень того, что мы теперь порою именуем «малыми формами» графики или декоративного искусства. Есть же искусство почтовой марки, издательского сигнета, библиотечного знака, экслибриса. Александр Бенуа в 1901 году рисует примечательный проект книжного знака для Сомова, снабжая рисунок подписью на немецком языке: «Александр Бенуа почтительно посвятил эту картинку своему сердечно любимому другу Сомову и своему глубоко ценимому учителю Э. Т. А. Гофману». Оригинал этого экслибриса в коллекцию мою перешел из наследия прекрасного советского мастера книжной графики Н. В. Ильина. Новая суть графики, связанной с «Миром искусства»

53. Бакст Лев Самойлович. 1866—1924.
Пейзаж.
Подписано: *V Olevana BAKST*.
Карандаш; 20,7 × 29,8.
Из собрания А. Г. Миронова.


BAKST

и с началом XX века, вскрыта в замысле и композиции. Две фигуры по сторонам центрального символического бюста: сухопарого, не без иронии показанного немецкого старого фантаста (не забудем, впрочем, что и Белинский им увлекался!) и Эрота, трактованного не в виде мифологического ребенка, а, скорее, тоже иронично, не без «декадентности», малоприятного самоуверенного подростка. Так вносится в орбиту русской графики элемент не только индивидуального, но и личного.

Но экслибрис Сомова, нарисованный Александром Бенуа тонким пером на простой бумаге, где Эрот, гений любви и жизни, изображен в товариществе с самым безудержным и в силу того типичным романтиком начала XIX века, немедленно заставляет коллекционера вспомнить с ним рядом рисунок самого Сомова — проект обложки для монографии о нем, написанной немецким искусствоведом Оскаром Би. Это самораскрытие не без горечи и искренности. Сомов изобразил также две фигуры в соответствии одна другой, в композиционном балансе. С одной стороны такой же Эрот, быть может повзрослевший, более серьезный и иронический гений жизни и любви,— но на другой стороне листа приподнимающая покрывало над собою Смерть.

Предчувствие гибели... «Над страной моей родною встала Смерть...» Мы знаем, что это было не больше чем развал старого строя, спасительный для народа, для страны, для всей безмерно ценимой нами русской культуры. «Мирискусники», как и другие мастера русской художественной интеллигенции, были людьми передовых взглядов, признавались в ненависти к царизму, участвовали в дни революции в издании сатирических художественных журналов. Но отличало таких из них, как Сомов, неверие в силы будущего, невидение огромной подымающейся мощи трудового народа. Они себя порою сами ощущали обреченными, уклонялись от жизни... В этом была и вина и беда многих... Надо ли укорять или осуждать художников — не всех, а иных, как Сомов или Борисов-Мусатов,— за их слабость веры в грядущий чудесный расцвет культуры, который несет с собою грозная буря революции? «Декадентство» было не в каком-либо искажении форм, отказе от реализма, а в пессимизме и печали, в меланхолии, полной самолюбования или самосожаления.

54. Бенуа Александр Николаевич. 1870—1960.
Книжный знак К. А. Сомова. 1901.
Датировано: *26 April 1901* и надписано: *Alexander Benois hat dieses Bildchen seinem herzlich geliebten Freunde Somof und seinem tiefgeschätzten Lehrer E. Th. A. Hoffmann ehrfurchtsvoll gewidmet!*
Перо, тушь, белила, карандаш; 10,3 × 11,35.
Из собрания Н. В. Ильина.
Было размножено в цинкографском воспроизведении двух размеров.


Изъ книгъ
Константина
Сомова...
26 April
1901.
Alexander Benois hat dieses Bildchen seinem herzlich geliebten Freunde
Somof und seinem tiefgeschätzten Lehrer E. Th. A. Hoffman ehrfurchtsvoll gewidmet.

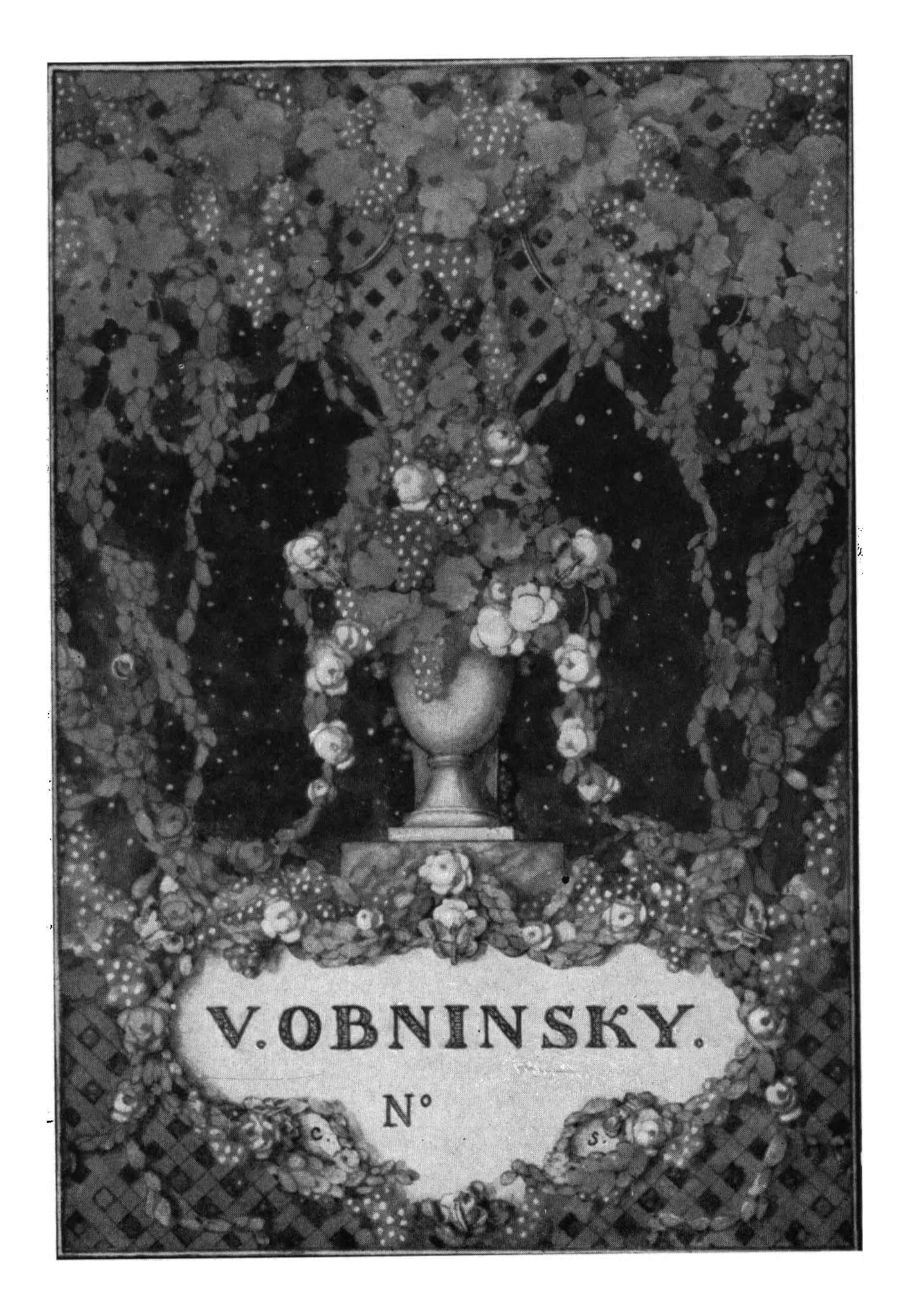
На выставке «Мира искусства» 1911 года был экспонирован исключительно красивый, весь голубой и розоватый, вполне законченный проект книжного знака для В. П. Обнинского — известного в Москве общественного деятеля, через пару лет после того покончившего с собою в результате романтической любовной драмы. Сомов очень тонко и тактично прикрыл цветочными гирляндами урну, напоминающую о смерти. На ночном небе — звезды как цветы... Красота смерти, романтика любовной трагедии, «Вертер» — все это тоже было характерным для той эпохи. Данную акварель Сомова, случайно мною найденную в комиссионном магазине, можно счесть своеобразным эстетическим сгустком всего того, что было в графике начала XX века, быть может, столь же обреченного и от жизни отдаленного, как и неоспоримо обладающего художественной ценностью...

Как раз в таких парадоксах раскрывается сложность и интересность русской художественной культуры, и в частности русского рисунка начала XX века. Одной из общепризнанных вершин и того и другого является широко известная серия иллюстраций Александра Бенуа к «Медному всаднику».

Личного моего посещения Александра Бенуа, к которому привел меня С. П. Яремич, я не забуду... Очень милая приветливость хозяина, обаяние его ума и его эрудиции, его щедрость, с какою подарил он мне три своих рисунка, всегда останутся в числе самых светлых воспоминаний моей собирательской деятельности. Из работ к «Медному всаднику» Бенуа я сам выбрал первый акварельный эскиз к фронтиспису вышедшего вскоре после того образцового издания. Акварель, очень насыщенная по тону, очень быстрая, подлинно живописная и быстрая по выполнению, производит на меня доселе больше впечатления, нежели вполне законченные, доведенные до степени выставочной или книжной качественности варианты той же сцены, где за смятенною фигурой «бедного Евгения» скачет огромный, неотвратимо-грозный Медный всадник. Представляется, что в рисунке данном, может быть именно в силу его живописной незавершенности, тоже воплощена историческая встревоженность эпохи. Огромная сила народного гнева, угроза кары, гибели поднималась над русской самой в себе замкнутой интеллигенцией, не осознавшей еще, что ее подлинное место — в рядах тех, кто разрушает, чтобы строить.

Тематика гибели, неотвратимой перед лицом Судьбы, воплощенная в таком рисунке, как данный эскиз Александра Бенуа, трагедийна и вместе с тем поэтична и полна грозной фантастики. Графика, законченная или нет,

55. Сомов Константин Андреевич. 1869—1939.
Книжный знак В. П. Обнинского.
Подписано: *К. Сомов. 1907*. На обороте этикет выставки «Мир искусства» 1911 г.
Акварель, белила; 16,3 × 11,1.


V. OBNINSKY.
N°



как будто сразу открывает новые возможности не только искусствоведческого, но и серьезного философствующего размышления над тем, что зафиксировал художник в рисунке. Иллюстрации Александра Бенуа к «Медному всаднику» были в их первом варианте созданы в 1904 году, в преддверии первой русской революции. Их склонен собиратель в моем лице — никак не навязывая своего мнения другим, ибо пишет он очень искренние и личные записки, а не историко-художественное исследование, — воспринимать как примеры настоящего и глубокого символа всех тревог и мыслей той эпохи, не только как интерпретацию текста бессмертной поэмы. И есть для собирателя повод и потребность от эскиза фронтисписа к «Медному всаднику» перейти в своем показе избранных листов его коллекции к рисунку совсем иному, возникшему в том же городе и в то же время, но в другой совсем художественной среде, а вместе с тем как-то естественно ложащемуся рядом с только что рассмотренным волнующим рисунком Бенуа.

Рисунков, непосредственно относящихся к трагедии первой русской революции 1905—1907 годов, тем более — к воспроизведенным в журналах революционной сатиры, немного, и принадлежат они крупным мастерам, чье наследие хорошо изучено,— В. А. Серову, С. В. Иванову, Н. А. Касаткину. В моей коллекции эта примечательная глава русской графики представлена эскизом к рисунку, изображающему расстрел революционера; автор рисунка — очень талантливый, полузабытый мастер А. И. Вахрамеев. Воспроизведен рисунок был на страницах журнала «Гамаюн», единственный номер которого, отпечатанный литографским способом, принадлежал к числу передовых органов печати молодежи, связанной с Академией художеств. «Расстрел» Вахрамеева — это та же повесть о смерти, о грозящей гибели. И фронтиспис к «Медному всаднику» говорил о том же. Акварель Бенуа художественно сильнее, интереснее и более впечатляет. Но и в эскизе Вахрамеева своя сила. Осужденный стоит один со связанными руками перед шеренгой палачей-солдат. В его фигуре — бестрепетность. Эскиз нарисован с позиции казнимого, но не поверженного героя. В этом новый смысл. Евгений в столь выразительной композиции Бенуа мог только бежать от неотвратимой силы ожившего Медного всадника. В ужасе прижимаются к стене невинные жертвы расстрела в известном офорте С. В. Иванова. В замысле Вахрамеева было нечто новое и правильное.

Лист исполнен очень бегло и живописно черным карандашом, есть следы гуаши — красной краски (пролитая уже раньше кровь слева внизу). Суммарно намечена линия солдат в глубине листа. В общем же пример совсем нового, не бывшего в ходу ни в XIX веке, ни у мастеров «Мира искус-

56. Бенуа Александр Николаевич. 1870—1960.
Эскиз иллюстрации к «Медному всаднику».
Подписано: *Александръ Бенуа.*
Карандаш, акварель; 24,5 × 22,5.

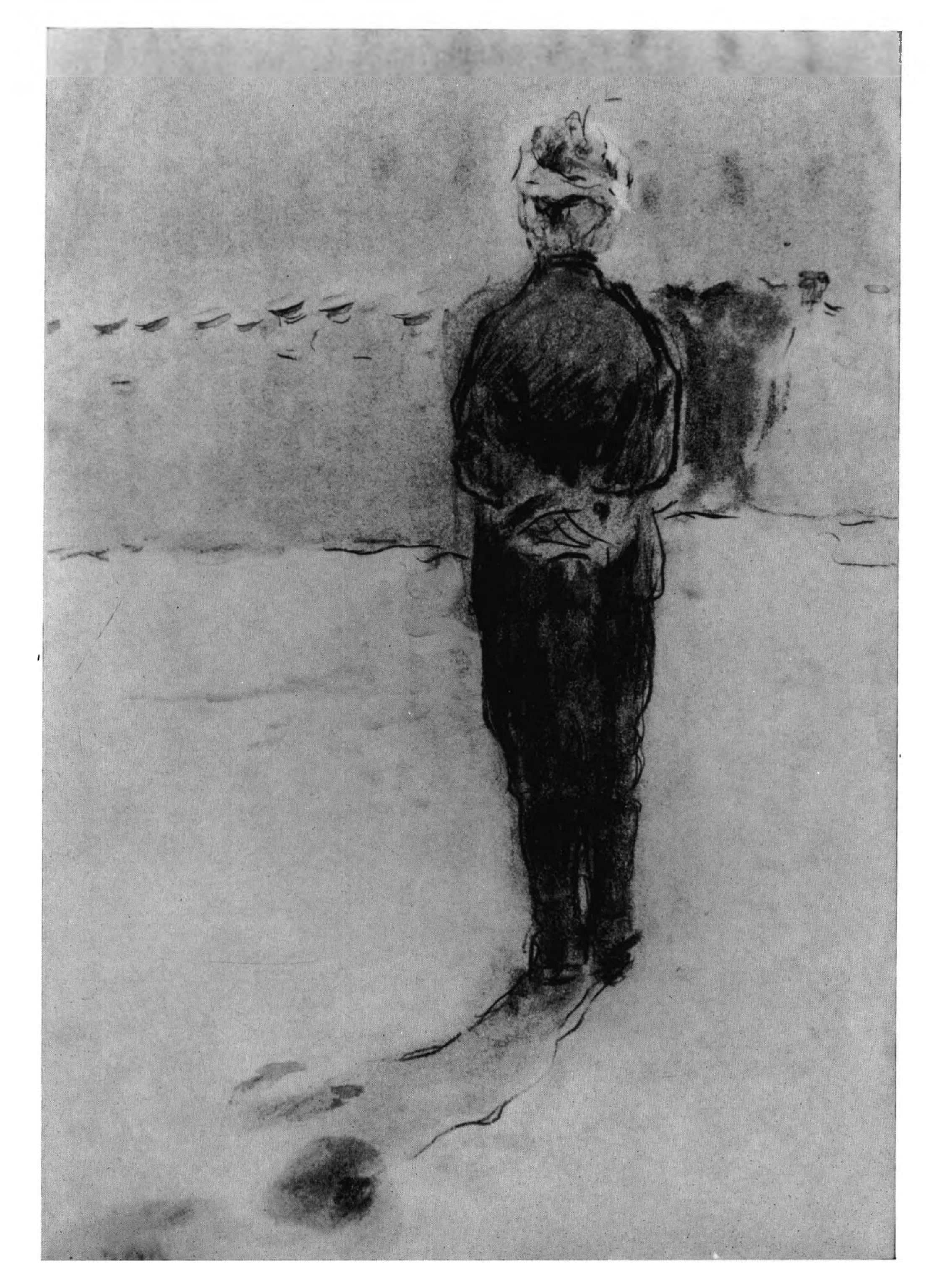
ства». О внимании в живописи (стало быть, и в графике) к **пятну** как к возможному носителю художественной выразительности говорил Я. Ф. Ционглинский — но кто из русских мастеров до конца воплотил такой призыв?

Начало XX столетия в истории русской художественной культуры было временем большого числа опытов, экспериментов, до конца не доведенных, попыток, кончавшихся удачами и, чаще, неудачами. Многое было ошибочным, вело в тупик. Но не было во всей дореволюционной истории искусств другого периода столь разноречивого, богатого такими противоречиями, такого разрываемого силами, направленными в разные стороны. Я смею утверждать, что эпоха, выдвинувшая Художественный театр и Шаляпина, создавшая «Государственный совет» Репина и портрет Ермоловой Серова, эпоха поздних рассказов Чехова, драматургии Горького, поэзии Брюсова и Блока, музыки Рахманинова и Скрябина была одной из самых замечательных в истории нашей страны. Это была эпоха моей ранней молодости. Никакой романтизации личной судьбы я не ощущаю, вспоминая мои гимназические и студенческие годы, поездки за границу, погружение в мир искусствоведения. Для меня лично гораздо более ярким светом озарены первые годы Советской власти. Но в моей собирательской деятельности я много внимания и усилий потратил и готов потратить еще на то, чтобы богаче и разнообразнее показать рисунок первых десятилетий нового века...

Главным источником здесь стали наследники — семьи художников умерших или уехавших. Рисунок А. И. Вахрамеева я получил от сына покойного художника сравнительно недавно. В комиссионных магазинах и у моих друзей-«поставщиков» были часты рисунки только «Мира искусства», еще чаще — подделанные.

Примеры творчества некоторых художников я искал жадно и настойчиво и переживал подлинное счастье, ведомое, может быть, только коллекционерам, когда путем сложных обменов, крупных или малых трат, удачи или случая попадал в мои руки искомый лист — законченная ли акварель или беглый набросок. Другие рисунки как бы сами шли навстречу мне. Исключительно щедрыми и обаятельно милыми были по отношению к значительно младшему их собирателю А. Н. Бенуа и Е. Е. Лансере, П. П. Кончаловский и И. И. Машков. Поразительный «вечер рассказов над рисунком» пережил я в более позднее время в Ленинграде вместе с Г. С. Верейским у В. Д. Замирайло. Но многих художников-современников я лично не встречал, их рисунки ко мне попадали через вторые и третьи руки. Собирательство рисунков начала XX века отнюдь не завершено еще: в наших даже

57. **Вахрамеев** Александр Иванович. 1874—1926.
Расстрел. Эскиз рисунка, опубликованного в журнале «Гамаюн», 1905, № 1.
Карандаш, гуашь; 28,7 × 20.
Из собрания А. А. Вахрамеева.



крупнейших государственных музеях не все и не все представлены. Очень многое надо еще и достать и систематизировать.

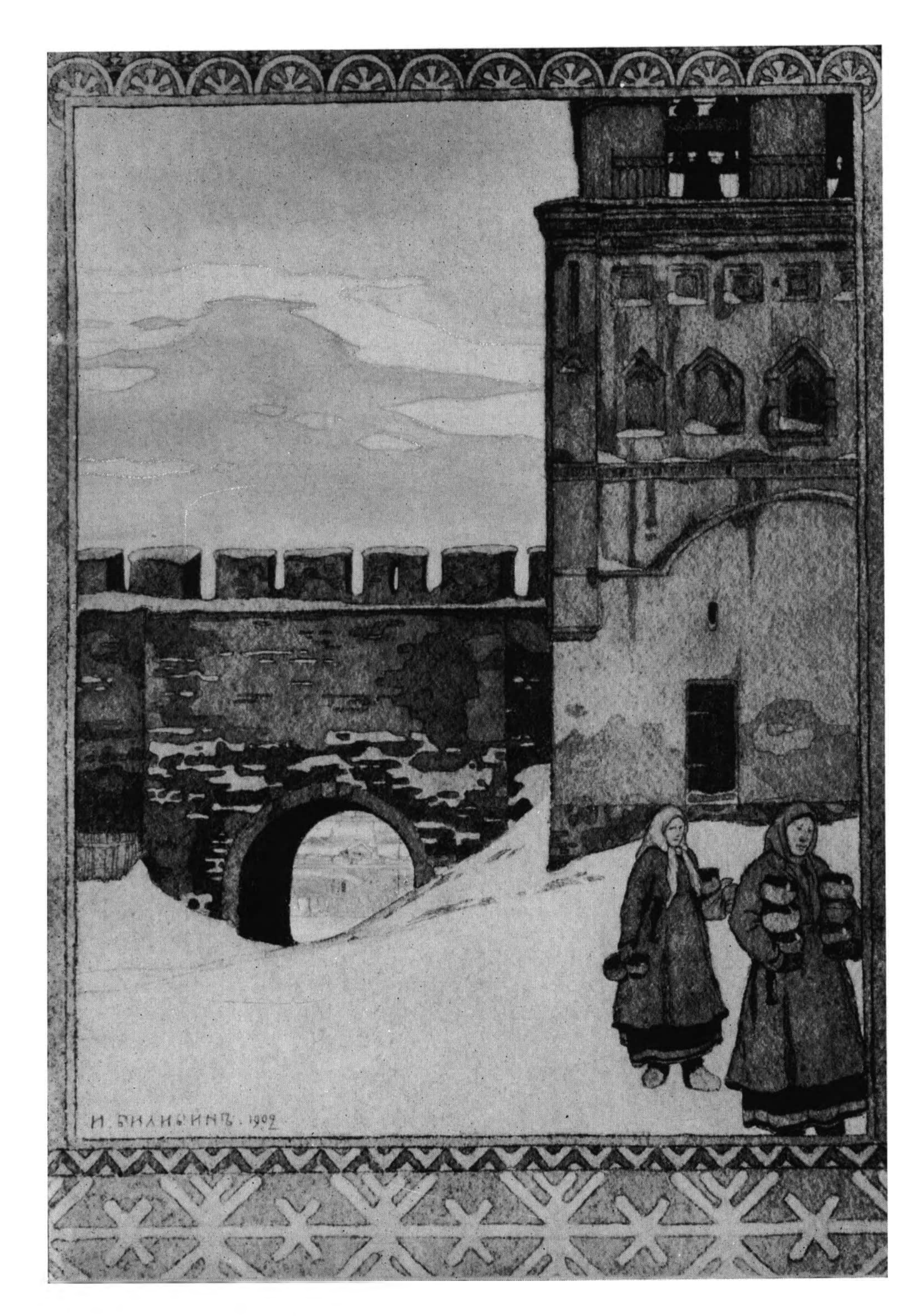
В данной, последней части «Записок» собиратель следует некоей внутренней логике сопоставлений, сравнений одного рисунка с другим, говорит о них, скорее, не как историк, а как наблюдатель живого творчества, в какой-то мере бывший свидетелем и, во всяком случае, современником всех тех волнений и интересов, которые рождали тот или иной рисунок.

•

Бесспорно новым видом русской акварельной графики в начале XX века стала вполне законченная, доведенная до высокой степени художественного завершения иллюстративная акварель, первыми примерами которой в XIX веке были работы Е. Д. Поленовой — сказочные, воспроизводимые в печати путем фототипий, потом самой художницей раскрашиваемые от руки. В 1890-х годах в журнале «Артист» печатались весьма яркоцветные и для своего времени хорошо воспроизводившие оригинал хромолитографии Ф. Л. Соллогуба. Но только подъем репродукционной техники в таких прекрасно оборудованных типографиях, как Экспедиция заготовления государственных бумаг, печатавшая денежные знаки и всяческие адреса, как ставшая лучшей в стране типография «Голике и Вильборг», сделали «перспективными» для использования в книге, в первую очередь детской, замечательные по забавности и декоративности, по ощущению народного и реального акварели И. Я. Билибина.

В коллекции моей находится очень законченный и характернейший для Билибина акварельный лист, им подписанный и датированный 1902 годом, очевидно, к неизданной русской сказке, чудесный по своей «трехплановости»: орнаментная плоскостная рамка вполне двухмерна; самое изображение старого русского зимнего города с двумя женскими фигурами в меру пространственно-реально, а в просвет стенных ворот проглядывает освещенный солнцем миниатюрный кусок еще другого мира — не то, чтобы прямо сказочного, но особо красивого и ясного. Графика Билибина, как и все его творчество в целом, еще не дождалась монографического изыскания; была она очень значительной, и скорее холодный отзыв об ее начале со стороны А. Н. Бенуа оказался неоправданным. В революционном 1905 году именно Билибин нанес царизму злой удар своим известным рисунком «Осел в $^{1}/_{20}$ натуральной величины». Акварель Билибина мне уступил В. Р. Гардин, достав ее из сундука, в котором хранил он сотни ценнейших рисунков...

58. Билибин Иван Яковлевич. 1876—1942.
Сказочный мотив.
Подписано: *И. Билибинъ. 1902.*
Акварель; 34,8 × 24,9.
Из собрания В. Р. Гардина.


И. БИЛИБИНЪ. 1902

•

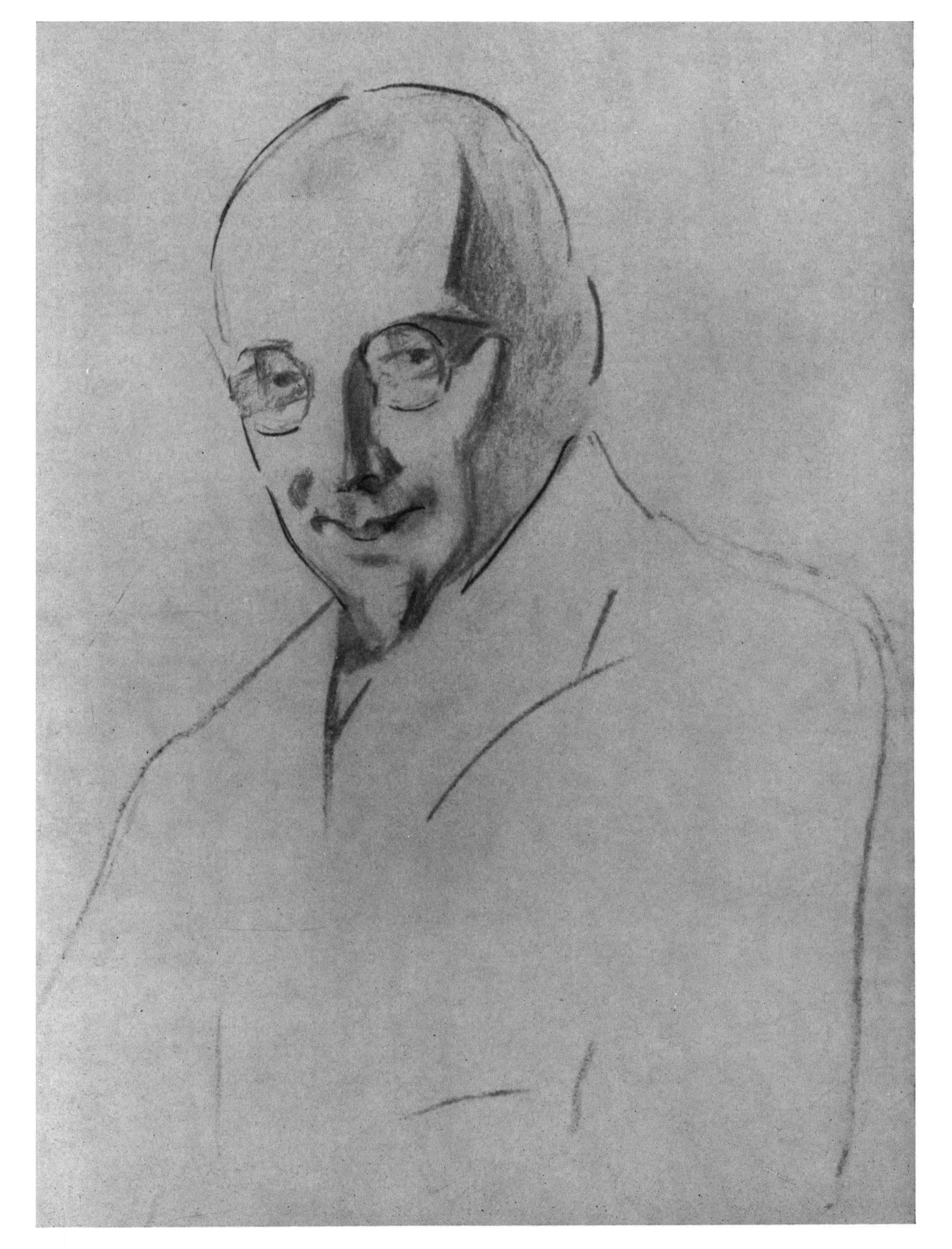
Люди эпохи... Портретный рисунок начала XX века, о чем мы уже имели повод сказать, является в творчестве Валентина Александровича Серова одной из вершин русского искусства вообще. Но вместе с тем ни собиратель, ни историк в моем лице не согласится с мнением очень заслуживающей уважения исследовательницы, не столь давно заявившей, будто не имел Серов продолжателей, сумевших сказать нечто новое после него (О. А. Лясковская. Графические портреты Валентина Серова.— «Искусство», 1965, № 10). Был бы Серов плохим учителем и вдохновителем прогрессивных сил его времени, если бы было это действительно так!

В моей коллекции возникает возможность подобрать ряд примеров портретов, нарисованных художниками русскими в эпоху приблизительно от 1910 по 1915 годы, и разнообразность их, выразительность и всяческая в силу этого поучительность бесспорно оправдывают к ним внимание. Они и похожи на прежние портретные рисунки и категорически по отношению к ним новы. По качеству различны они, но интересны, думается, все. Их рассмотрение в одной группе (всячески условной и временной) позволит осветить и принципы направлений, которых придерживались их авторы.

Самым, возможно, ранним в этой группе изображений людей или лиц того времени мне представляется рисунок Н. П. Ульянова, к сожалению не датированный и неизвестно кого изображающий. Он мог бы быть и самым поздним в группе, где большинство помечено точным годом. Ульянов, любимый ученик Серова, конечно, пошел дальше своего учителя: не в глубине характеристики или чеканке образа, не в том наиболее значительном постижении самой сути времени, что делает портреты Серова действительно лучшими и самыми серьезными художественными документами эпохи, а по живости, быстроте, меткости, стенографичности. Мужчина с бородкой в рисунке Ульянова нарисован таким минимумом средств, таким предельно экономным числом прикосновений карандаша к бумаге, что представляется он некоею крайностью рисуночного лаконизма или, если угодно, импрессионизма. Но лицо живо. Глаза смотрят, улыбаются губы. Как будто отрицание всяческой традиции, и вместе с тем — даже если, скажем, нос на лице вовсе не нарисован, а только помечен тенью на одной его стороне — рисунок остается всецело в орбите реальности и жизненной правдивости.

Столь быстрый и предельно лаконичный набросок Ульянова внутренне закончен, художник успел сказать все, что ему хотелось. Ничего не стоило бы добавлять, а убавить буквально уже нечего. Так абсолютно не рисовали в XIX веке!

59. Ульянов Николай Павлович. 1875—1949.
Мужской портрет.
Уголь; 38,2 × 26,3.
Из собрания Н. А. Толоконникова.



К 1913 году относится портрет композитора Анатолия Дроздова, исполненный в Петербурге Н. И. Кульбиным — человеком редкостной оригинальности, в возрасте пожилом и в положении официально солидном сделавшимся организатором самых ярых выступлений петербургских «молодых», футуристов, «Круга», «Треугольника», всевозможного рода Бурлюков. Самого Кульбина не знал я, верил в его искренность и талант. Его рисунок, широкий и быстрый, действительно интересен и убедителен в своем очень нервозном отношении и к штриху и к проблеме сходства, характеристики, остроты передачи лица именно современника, соучастника, единомышленника. Быть может, это «экспрессионизм» в противовес «импрессионизму» Ульянова; но, конечно, только в потенции.

И Ульянов и Кульбин остаются в пределах реалистического восприятия, и проблема верной передачи видимости стояла перед обоими столь несхожими художниками.

Всецело показана она и в портретном изображении отца художника, выполненном М. В. Добужинским в следующем, 1914 году. Это очень простой, очень хороший, спокойный и реалистически мягко нарисованный портрет, в котором нет ни капли эстетизма или стилизаторства, чего привыкли ждать критики от «Мира искусства». Портрет отца исполнен художником с теплотою почти жанровой и во всяком случае пространственной, обстановочной: не забыл художник даже наметить на стене сзади фигуры отца карту театра военных действий начавшейся первой мировой войны...

Рисунок Добужинского бросает любопытный свет на эволюцию «графизма» у художников «Мира искусства». Графизм, выразительный язык контурной линии Добужинским сбережен. Но отнюдь не проведен везде, повсюду, ригористично. Внутренняя форма портретного изображения решена мягко, без излишнего контурирования, скорее живописно. Воздуха и пространства в рисунке Добужинского больше, чем у художников, чьи портретные рисунки тех же лет рассмотрели мы. Больше и пластики, вылепленности лба, объема головы, и даже еле намеченная кисть руки на переднем плане воспринимается как объемная форма, а не как пара случайных линий.

Портретный реализм, решающий проблему сходства, дающий художнику вместе с тем свободу творческой интерпретации видимого мира, без конца разнообразен, был он таким и в то время. К 1912 году относится превосходный по точности и вместе с тем по особой живописной мягкости портрет артиста Большого театра певца (тенора) Матвеева работы И. И. Брод-

60. Кульбин Николай Иванович. 1868—1916.
Портрет А. Дроздова.
Подписано: *N. Kulbin 1913.* На обороте: *Anat. Drosdoff — Kompositor.*
Уголь, серая бумага; 31,4 × 23,7.


N. Kulbin 1913

ского. Замечательна простота рисунка, его законченность и психологическая содержательность; именно эти черты роднят рисунок лучшего из последователей Репина с прошлою традицией нашего реализма XIX века. Этот стиль (в лучшем значении сложного понятия) перешел в нашу послеоктябрьскую эпоху. Вместе с тем историк обязан сказать, что, прежде чем это произошло, надо было нашему искусству пережить еще немалое количество пертурбаций.

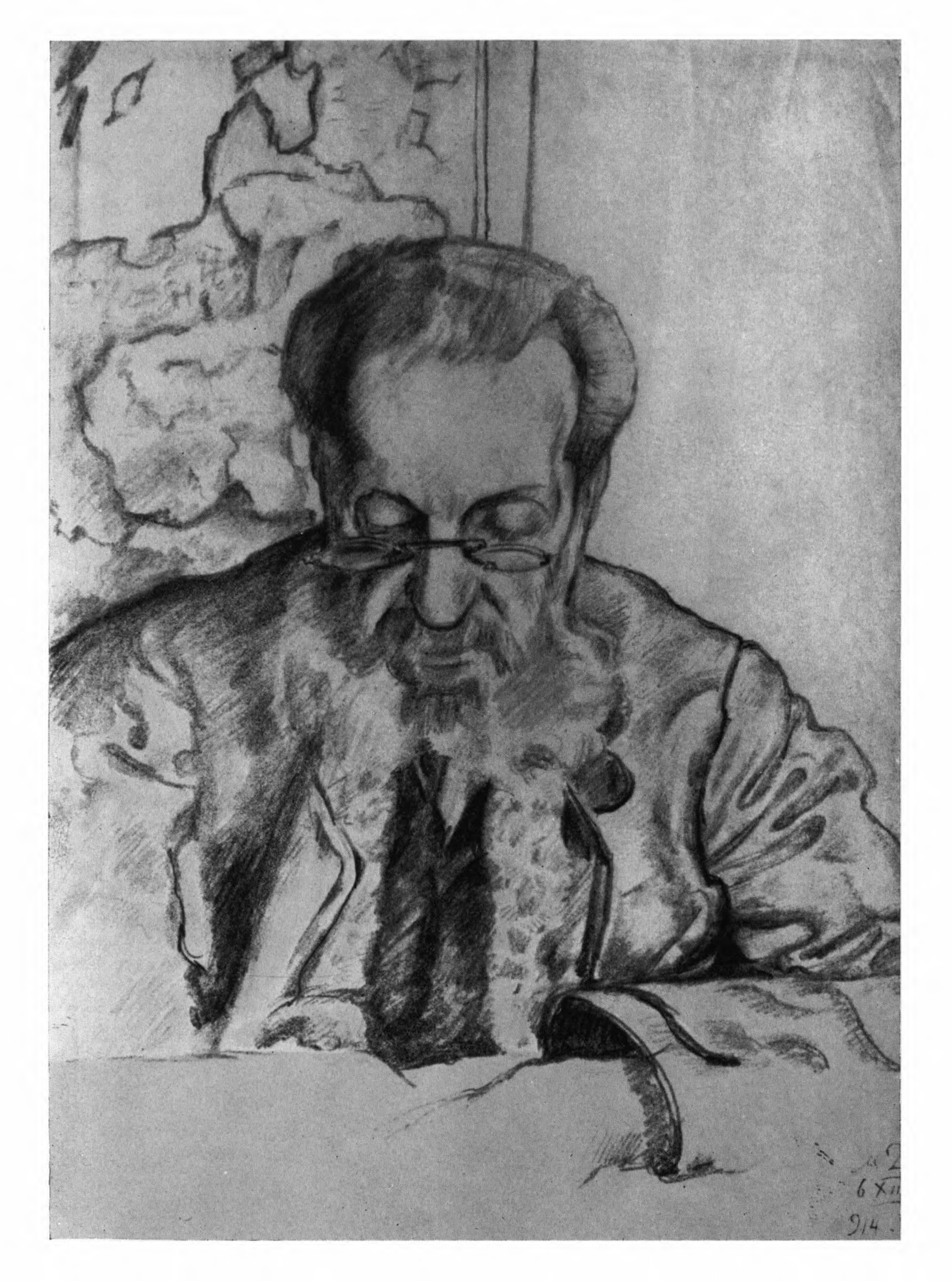
В истории русской художественной культуры, в частности рисунка, перед концом старой России, перед Великой Октябрьской социалистической революцией «последнее слово» сказали, очевидно, молодые художники, кончавшие тогда Академию художеств и обратившие на себя общее внимание своим мастерством: «неоклассики» Петрограда, уже не Петербурга, потом — города Ленина.

В этой группе — Б. Григорьев, А. Яковлев, В. Шухаев, Ю. Анненков, потом Н. Тырса, П. Митурич, Л. Бруни. Всех их ценить научилось уже советское время, если и покинул кое-кто из них свою родину. Здесь хотелось бы показать этюд головы мужчины, помеченный монограммой В. И. Шухаева и датою 18 сентября 1915 года. Поражаешься, как изменилась если не стилистика, то эстетика требований к рисунку лица и головы человека! Не графика и не экспрессия отдельных линий, и не живописность, монументальная или интимная — о б ъ е м интересует художника, пластика лица, выпуклости и впадины (так говорил Роден), контур сбережен, но решает не он, а именно пластичность; лицо лепится как из пластилина, и результат оказывается вполне новым, если даже, во внимании к торжеству совсем ранее небывших приемов моделировки, ставшей главною целью, мы не обращаем внимания на задачи сходства и характеристики человека.

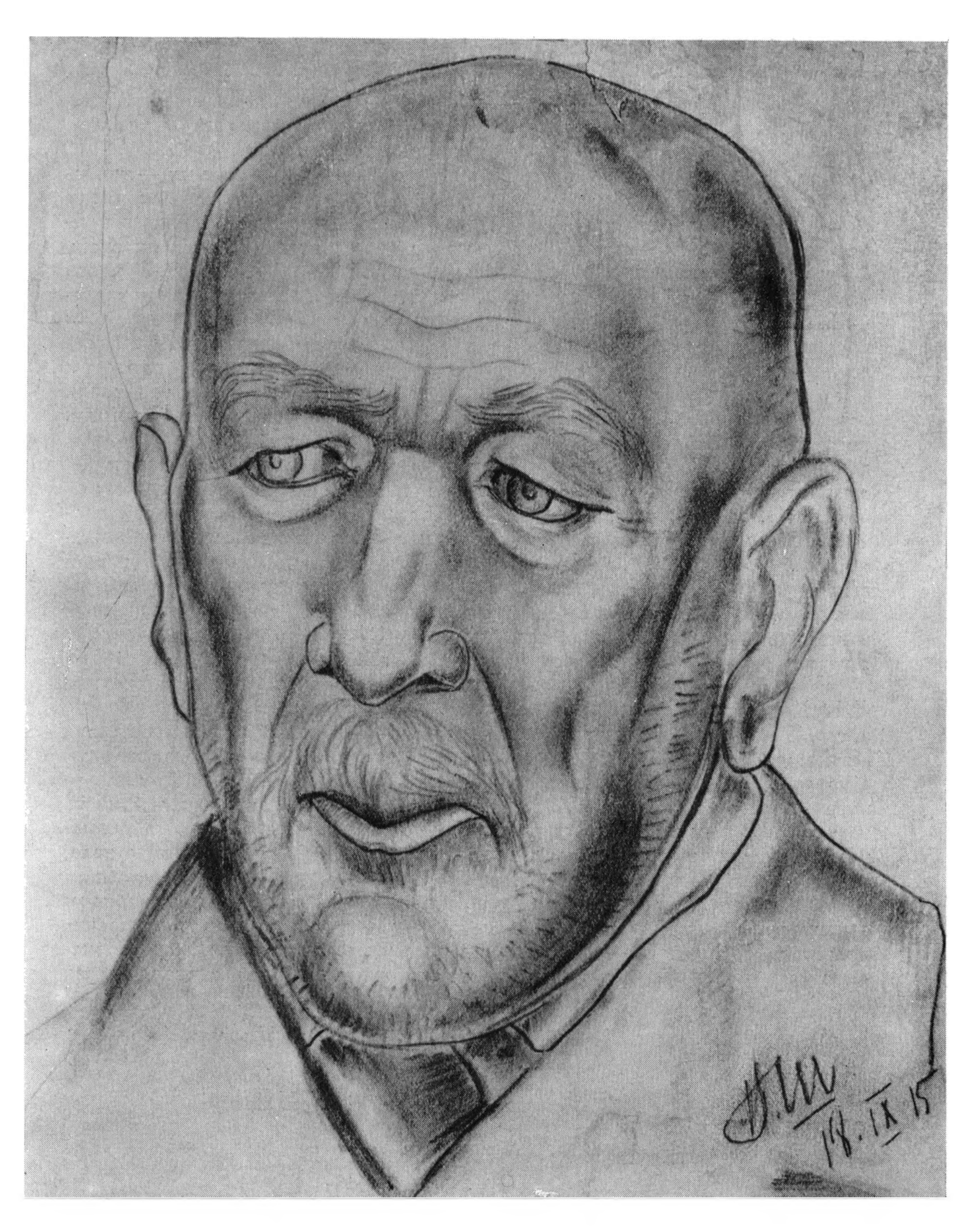
61. Д о б у ж и н с к и й Мстислав Валерианович. 1875—1957.
Портрет отца художника.
Подписано: *МД 6 XII 914 г.*
Карандаш; 35,3 × 24,6.

62. Б р о д с к и й Исаак Израилевич. 1883—1939.
Портрет артиста Матвеева.
Подписано: *профессору т. Сидорову единственно правильно понявшему задачу, цель и значение моей исторической картины. Худ. И. Бродский. 25. I. 25.* На особом листке, отрезанном от рисунка, подпись: *И. Бродскій 1912 г. Портрет изв. тенора Матвеева арт. Больш. театра.*
Уголь, желтоватая бумага; 42,2×30,2.

63. Ш у х а е в Василий Иванович. Род. 1887 г.
Мужской портрет.
Подписано: *ВШ 18. IX. 15.*
Карандаш; 27,6 × 22,8.





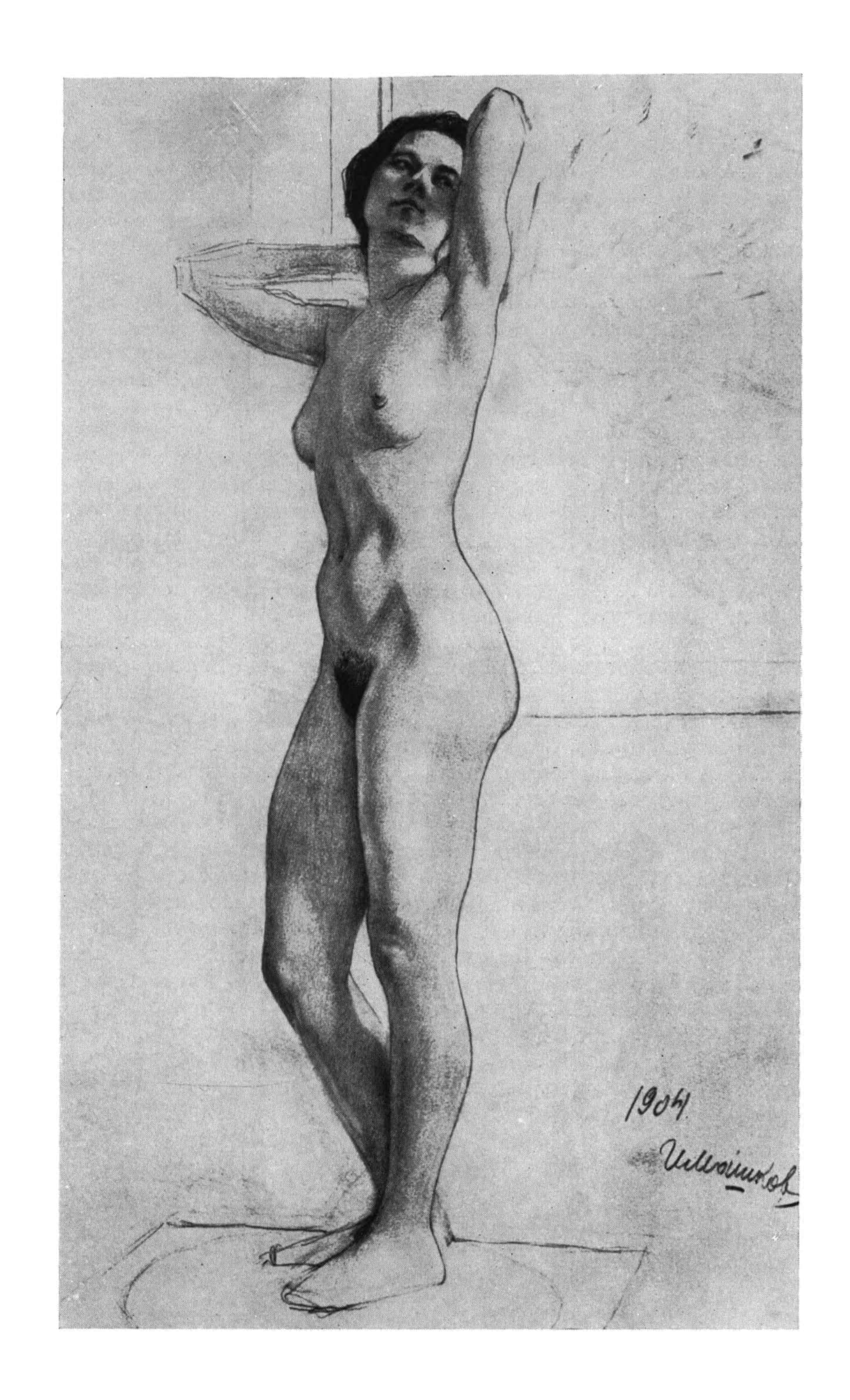

18. IX. 15

Рассмотрение группы портретных рисунков 1910-х годов для меня оказалось необычно интересным, позволив понять многое в методических различиях между школами, между направлениями и группировками тех лет. Это же хочется продолжить и на несколько ином материале.

Говоря о рисунках человеческого лица и головы — о портретах,— наиболее важно и нужно отметить то, что в рисунке художники тех лет имели сказать о людях своего времени. Есть одна область, которая близко соприкасается с портретным рисунком, порою от него отходя на очень и очень большое расстояние: рисование фигуры человека. В начале этой части «Записок» рисунки Кардовского и Серова для меня были удобным введением к показу того, как вообще рисовали у нас в XX веке. Некоторая группа рисунков моей коллекции ведет к возможности сказать и о том, как воспринимали, как трактовали в рисунке тех лет проблему не портрета, а красоты человека. Как будто устаревшая, давно отброшенная грань эстетической критики, «эстетизм», против которого в его удешевленной ли, нарочито ли идеализованной форме боролись и Белинский и революционные демократы 1860—1870-х годов. Русская эстетическая мысль и русская художественная практика так последовательно приняли положение «искусство — познание», что «искусство — красота» оказалось областью, в которой полностью стали хозяевами самые реакционные критики наиболее неприемлемого для нас лагеря. От «эстетизма» отшатывались и символисты (искусство — «ключи тайн», как писал В. Брюсов) и, естественно, формалисты всех толков. И вместе с тем своеобразный, быть может еще не изученный и не отмеченный, новый эстетизм в начале XX века оказывался налицо и в группе рисунков моей коллекции имеет право быть отмеченным.

«Натурщица» Вал. А. Серова, как и натурщик образцового рисунка Д. Н. Кардовского, были, безусловно, в плоскости «искусства-познания». Но вот в 1904 году в Училище живописи молодой и очень одаренный Илья Иванович Машков — в будущем один из деятелей «Бубнового валета», а тогда ученик Серова — рисует модель с таким явным любованием ее позой, ее пластикой, что на это невольно обращаешь внимание. Ничего нехорошего, ничего специфичного в этом любовании нет. Красота познанию не противоречит. Молодой художник не детализирует формы тела, передает точно-познавательно освещение и превосходно пользуется языком очерчивающей линии, как и тактично применяемой светотенью. Но рядом с натурщицей Серова модель Машкова явно «красивее». Она безупречно правильно нарисована — но не эта правильность, а именно ее красота оказывается, видится главным. Молодые художники, которых скоро, через

64. Машков Илья Иванович. 1881—1944.
Натурщица.
Подписано: *1904. И Машковъ*
Карандаш; 56,3 × 28,1.


1904

пять-шесть лет, будут называть «буйными» или «забубенными валетами», которых исключили из Училища живописи за их недисциплинированность, были вполне квалифицированными рисовальщиками. Таким наряду с И. И. Машковым оказывался хотя бы Р. Р. Фальк, ранние работы которого, хранимые его вдовою, доказывают это. В моей коллекции Фальк представлен рисунками только более позднего времени.

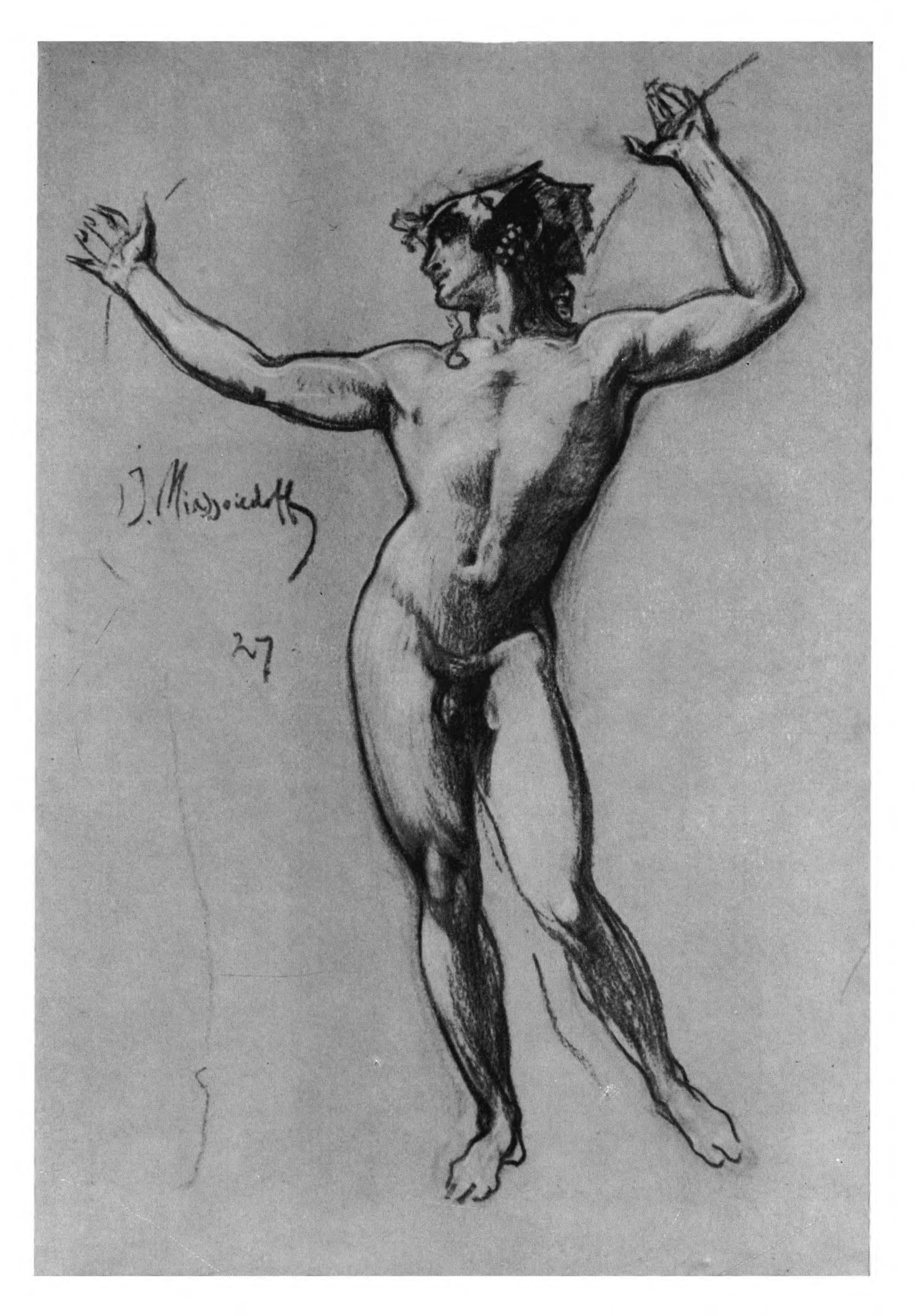
Рисунок Машкова — подарок от художника, мною полученный в 1920-х годах. Машков вспоминал: «Молоды были. Все было открыто, все радовало и пьянило. Живопись была как вино. Рисовать с натуры было самой большой радостью. Прекрасным казалось все, и наше умение было тоже прекрасным. Мы и радовались собственному умению. Так и пошло...»

Сейчас, через сорок с лишним лет, абсолютно точно переданными самые слова не должны считаться. Но смысл, интонация, направление слов в моей памяти сохранились. Сопоставление живописи с вином и затем радость (или даже опьянение) умением: вот что лежало в основе временного «эстетства» Машкова, которому потом удавалось передавать свой пьянительный восторг бытия, скорее в натюрмортах московской снеди, в изображении булок и кренделей. Как мастер рисунка Машков явно еще недооценен.

В обследовании же рецидива того «эстетизма», о котором пришлось заговорить неизбежно, хотя бы потому, что он в то время был, а внимания на него не обращали, здесь перед собирателем в моем лице встает имя одного русского художника, который, насколько я знаю, в наших музеях не представлен (его работы должны быть, конечно, в Музее Академии художеств, но где еще?), имя которого в исторических трудах не упоминается. А был он поражающе характерною фигурой всех тех лет.

Сын знаменитого передвижника Г. Г. Мясоедова, Иван Григорьевич Мясоедов родился в том же году, что и Машков (1881). Блестяще учился в Академии художеств, где его учителем был В. Е. Савинский; окончил ее в 1909 году с золотою медалью и с правом заграничного пенсионерства. Тема его конкурсной картины была античная («Поход мидийцев»). Но раньше художник поступил в цирк и организовал «мифы на сцене», сам выступал в них. Говорили, что он подтатуировал себе глаза, чтобы они всегда казались больше и таинственнее. Завивал волосы и писал «Манифест» (опубликованный известным театралом Н. Н. Евреиновым), в котором проповедовал красоту и здоровье. Искал некую особую красавицу, чтобы сделать ее своей подругой... Я встретил И. Мясоедова, о котором ходили легенды, в 1927 году в Берлине, куда имел командировку от Наркомпроса, в доме обаятельного В. Д. Фалилеева, сохранявшего всю привязанность

65. М я с о е д о в Иван Григорьевич. 1881—1953.
Этюд фигуры вакханта.
Подписано: *I. Miassoiedoff 27*
Уголь, пастель, серая бумага; 44,6 × 30.


J. Miassoiedoff
27

к Советской родине. У И. Мясоедова была в то время уже седая борода и наружность ветхозаветного пророка: он только что вышел из тюрьмы Веймарской республики, куда попал за изготовление фальшивых кредитных билетов. Был он молчалив и по-прежнему предан мечте о красоте и здоровье некоего «нового человека».

Мне подарил он на память рисунок, изображающий такую «идеальную красоту» человека. Образ вакханта, искусственный жест — и эстетизация видения, образа и рисунка. Умение и знание налицо: «О, нас в Академии умели учить рисовать! Только я теперь рисую еще лучше, потому что рисую из головы. . .» К эстетизму присоединен идеализм, к которому неизбежно и ведет эстетство.

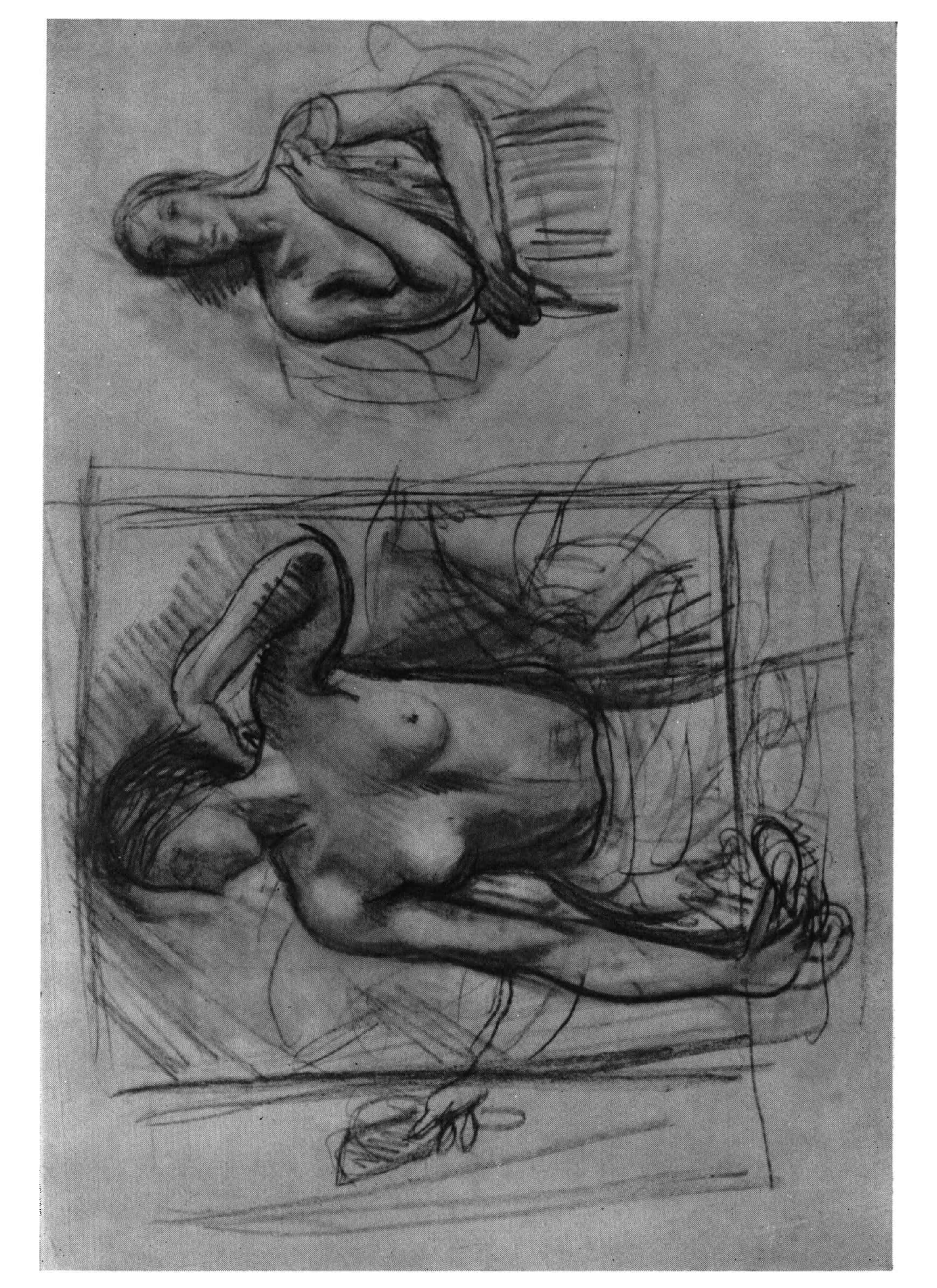
Не знать такого целого направления в русском искусстве начала XX века нельзя. И. Мясоедов был не один. В целях моих этих «Записок» его имени достаточно, но только совершенно необходимо ему также и противодействие или противоядие. Его я нашел в творчестве художницы из лагеря молодого (после разрыва с «Союзом русских художников» в 1910 году) «Мира искусства» — З. Е. Серебряковой.

Это, вне всяких споров, замечательная художница цвета и рисунка, соединившая в счастливом единстве живость и правильность, красоту и правдивость. Рядом с ее сангинными набросками женского торса рисунок И. Мясоедова представляется нарочитым, выдуманным, ненастоящим. Красивость не есть красота, которая всегда подразумевает выразительность и нечто простое, связанное с жизнью. В листе набросков Серебряковой (в моей коллекции он не один) прельщает как раз непосредственность, естественность жестов, которые были такими зрелищными у Мясоедова. По поводу второго из набросков Серебряковой, в правой части листа, можно говорить и об обаятельной «некрасивой красоте», прелести и целомудренности, какую давно отметил один известный писатель у флорентинцев XV века.

Виртуозно владеет художница сангиной, ее линия твердая и вместе с тем обобщенная, вовсе не такая «красивая», какою была она не только у Мясоедова, но и у молодого Машкова. Серебрякова как мастер рисунка принадлежит, конечно, к направлению Серова, но во всем неповторимо своеобразна. Ее «внутренний» рисунок, ее пластика замечательны по их живости. Рисунок Серебряковой является, возможно, лучшим достижением в области рисования тела, какое мог бы отметить изучатель русского искусства тех лет.

К рисунку Серебряковой в моей коллекции хочется добавить еще пример, показывающий искания, приемы и достижения художников последних

66. Серебрякова Зинаида Евгеньевна. Род. 1884 г.
Этюды к женскому портрету.
Сангина; 32,3 × 48,6.



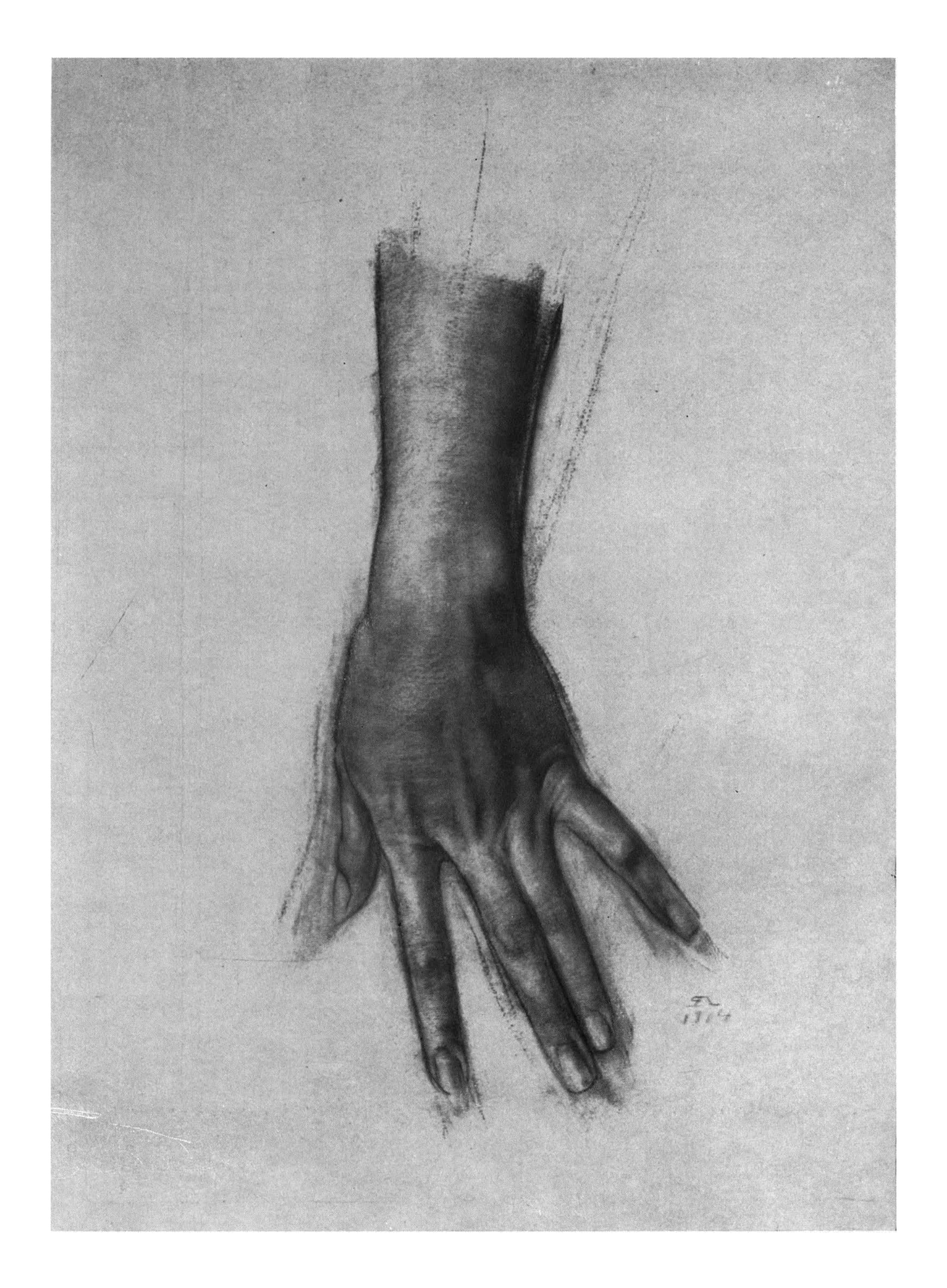
лет перед революцией и первой мировой войною. Имя А. Е. Яковлева наряду с В. И. Шухаевым выдвигалось как надежда «нового классицизма», подъема и торжества академической системы как раз тогда, когда шумели особенно «фу, туристы» (это была острота Б. Л. Пастернака) и «бурлили Бурлюки». А. Яковлев, впоследствии достаточно прославившийся за рубежом, в свои годы учения и первых выставок в Петербурге — Петрограде выступал скорее как живописец, но на его рисунках учились. В моей коллекции из его работ хотелось бы выделить «портрет» женской руки, исполненный в 1914 году, виртуозный по использованию сангины и всячески характерный для учета именно все той же проблематики и эстетического любования красотою человека, о чем заговорить нам пришлось неизбежно. Рисунок руки А. Е. Яковлев явно выполнил, руководимый как реалистическою установкой «познания», желанием зафиксировать, дать, как сказалось уже выше, «портрет» руки любимой женщины (жены художника, как сообщил мне уступивший рисунок человек), но одновременно и вдохновляемый красотою руки, любованием, то есть «эстетизмом». Сложное, внутренне противоречивое, но во всем очень характерное, исторически красноречивое сплетение старого с новым на основе как будто бы одного — самодовлеющего мастерства...

●

Я уже говорил о пейзажном рисунке Бакста, который весь был построен на игре контуров. «Графизм» представлялся раньше многим писателям прерогативой или характерной чертою «Мира искусства». Так ли это было? В моем собрании скопился ряд пейзажных рисунков начала XX века, и их рассмотрение приводит к подтверждению нашего взгляда на неправомерность слишком связывать художника этикетом его принадлежности к определенной выставочной группе или организации. Н. П. Ульянов и Н. Н. Сапунов, такие несхожие в их портретных рисунках, оба были в числе участников салонов «Золотого руна», между Бенуа и Билибиным ощущается резкая разница, а «графизм», так бросающийся в глаза при рассмотрении пейзажного рисунка Л. С. Бакста, встречается, неожиданно или нет, в подписанном (то есть считавшемся художником за готовый) рисунке А. А. Рылова, который к «Миру искусства» близкого отношения не имел.

Его рисунок, полученный мною уже после смерти художника от его семьи через посредство П. Е. Корнилова, представляется характерным и радующе непохожим на многие другие пейзажи. Как было еще у Саврасова,

67. Яковлев Александр Евгеньевич. 1887—1939.
Этюд женской руки.
Подписано монограммой *АЯ 1914*.
Сангина; 44 × 29,7.
Из собрания Н. Д. Волкова.



этюд отдан отдельному дереву, точнее деревцу — елочке, стройненькой и легкой, на фоне других аналогично трактованных ее хвойных сестер. Эти последние особо характерно нарисованы — контуром, очертившим очень бегло их силуэт, заштрихованный посредине. И самая «героиня» рисунка — вся силуэтна и графична, узорна и красива. Рисунок с точки зрения, господствовавшей в XIX веке, не «закончен», он в нижней части сводится к очень легкому намеку. Но в нем есть почти чудодейственная пространственность. Только присматриваясь, можно увидеть, что вся нижняя половина листа легко затерта, тогда как верх рисунка, в котором как бы сходит на нет деревцо, оставлен чисто белым. Роль бумажного листа как фона и как действующей изобразительной силы рисунка здесь особо наглядна. Значение Рылова, который в моей коллекции представлен несколькими рисунками, в пейзаже нашего времени общепризнано.

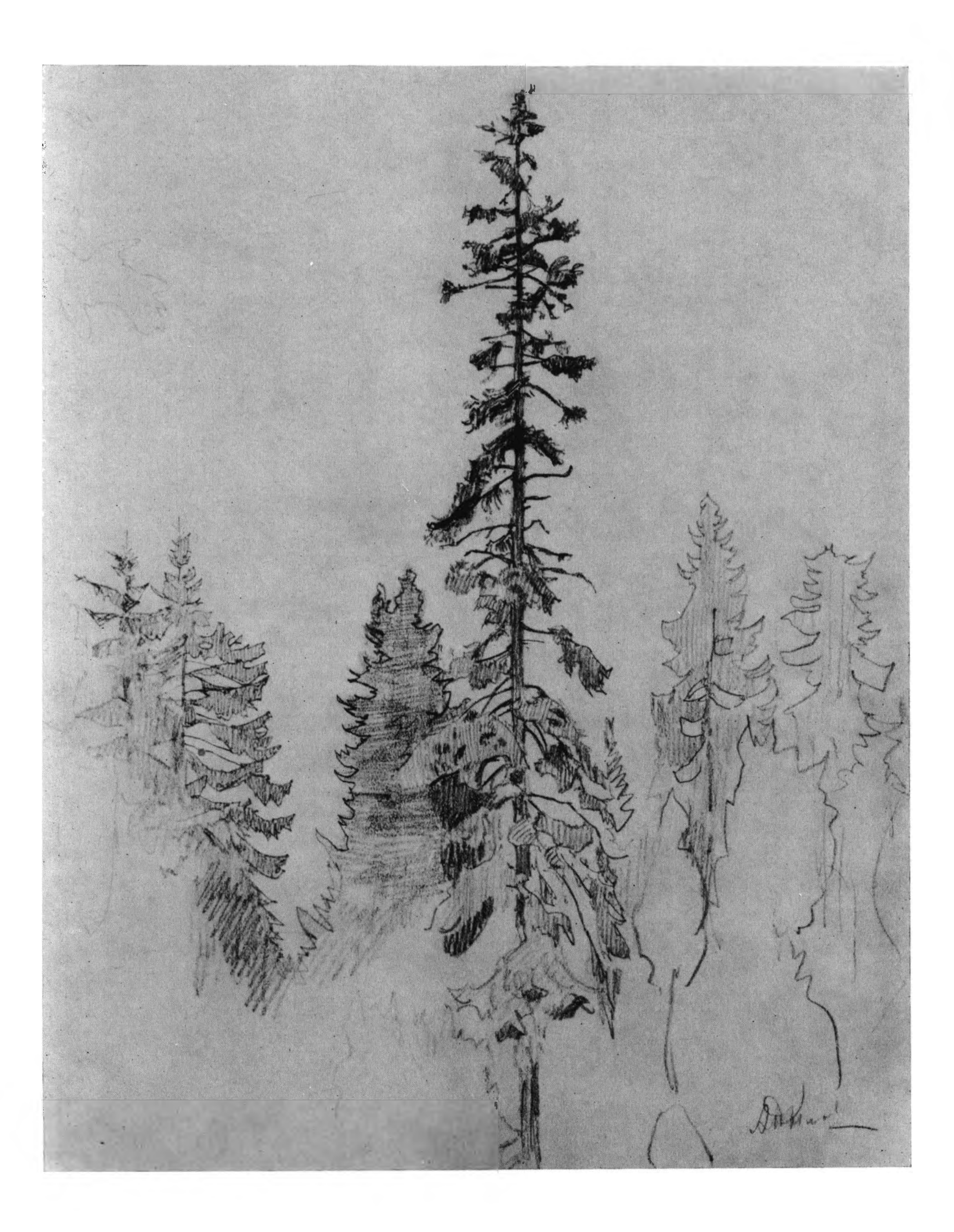
Рылов был, конечно, реалистом и рисовал с натуры. То, что художники, одновременно рисующие с натуры, могут дать совсем разные вещи — хорошо ведомо.

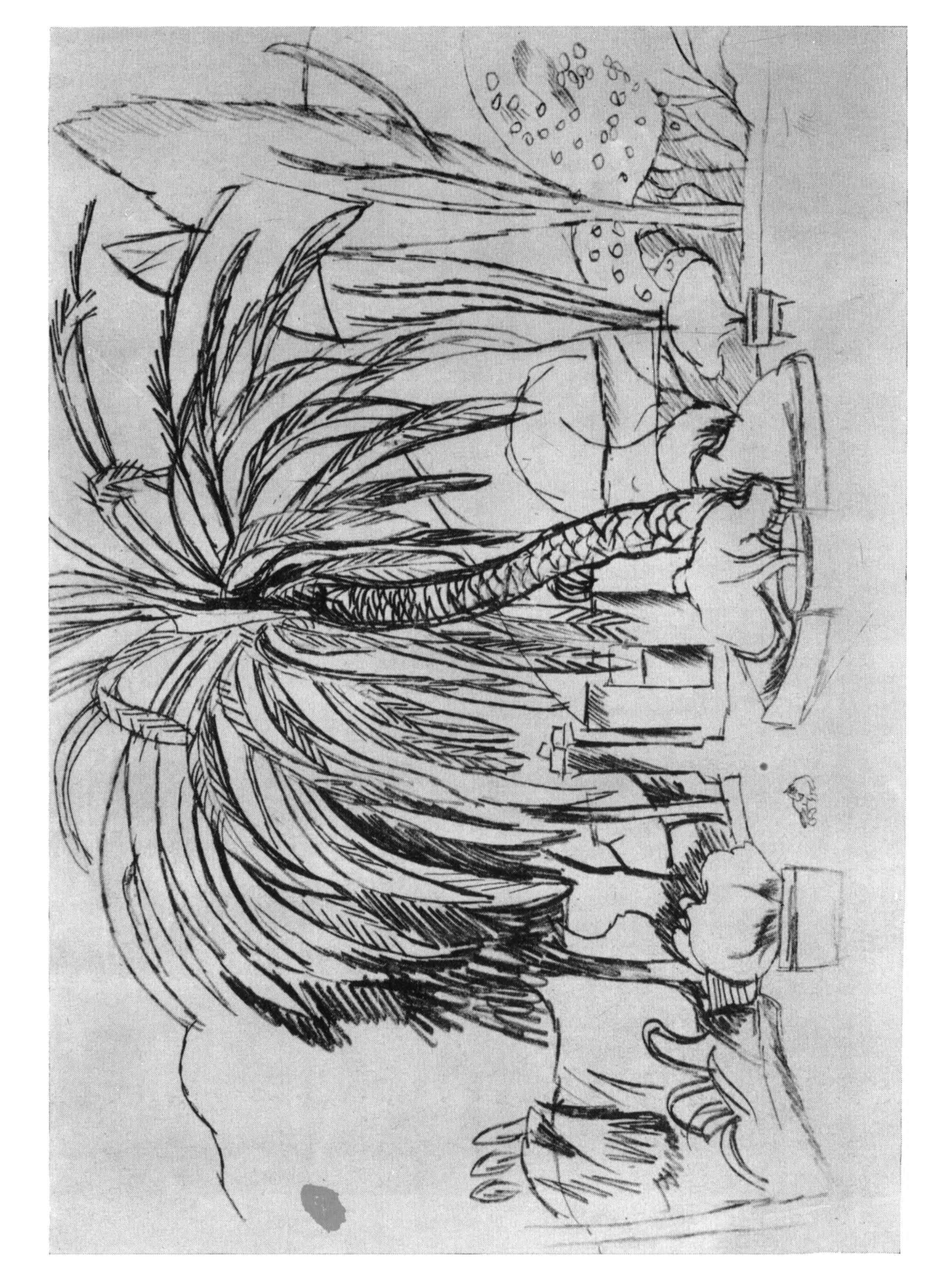
В моей коллекции представлен несколькими рисунками такой подлинно большой художник, как П. П. Кончаловский. В «Бубновом валете» он был старшим и авторитетным. Вместе с тем прошел курс Академии художеств и был зятем В. И. Сурикова. Его пейзажный рисунок 1910 года выполнен в Испании, куда ездил Кончаловский вместе с Суриковым. На первый взгляд — тоже линии определили в рисунке все главное; но как раз нет. Линия линии рознь!

«Пальму» Кончаловского никак нельзя счесть графичной, какою оказалась очаровательная в наших глазах «Елочка» Рылова. В рисунке Кончаловского пейзаж сразу оказывается картинным, заполненным вверху взмахом могучих листов, а внизу округлыми очертаниями кадок, растений, элементов архитектуры. Линии никак не живут самостоятельной жизнью. Они сильны, крепки, решительны, они изображают, летят, характеризуют бытие дерева в пространстве. Они именно этим ведут к живописной общей композиции, не к графическому листу бумаги. В лице Кончаловского в русской художественной культуре был налицо настоящий живописец-силач. Быть может, его мощность выявилась и во взмахе его пальмы. Рисунок тоже подписан инициалами, имеет выставочный характер. Как непохож он на рисунок Рылова!

Рисунок Кончаловского — прямой путь к живописи. Ее еще более наглядно подготовляет рисунок А. В. Куприна, мастера, бывшего также членом «Бубнового валета». Но здесь — все средства иные, все приемы не те!

68. Рылов Аркадий Александрович. 1870—1939.
Елочка.
Подписано: *А. Рыловъ.*
Карандаш; 31,8 × 25.





Кончаловский был и в живописи своей очень определенен, очень отчетлив, какие бы ни позволял он себе порою эксцессы. Куприн впоследствии, в советские годы, показал себя превосходным реалистом. В годы до революции он явно имел в виду написать картину на основании эскиза, попавшего в мою коллекцию, разграфил лист на квадраты для переноса композиции на полотно. Рисунок сохраняет вид черновика, вместе с тем обладает и самостоятельной выразительностью, только совершенно иною, нежели в рисунке Кончаловского. Куприн в данном своем рисунке (он не датирован, хотя подписан; судя по всему, является ранним) представляется хаотичным, живописность для него не в пространственной шири, а в борьбе пятен. Такие непосредственные, пусть сколь угодно беспорядочные, рисунки я в коллекции моей ценю особо рядом с самою упорядоченною графикой...

К «Бубновому валету» принадлежал также В. В. Рождественский, с которым мое личное знакомство было в свое время более близким. Из моей коллекции в качестве примера его живописной методики, исканий картины и стремления сочетать свое с новым западным я позволяю себе остановиться на большом его рисунке более позднем, уже 1923 года, сделанном в Крыму, где особо любил работать и А. В. Куприн. Этот более поздний рисунок Рождественского сохраняет в себе следы кубизма — течения, какое было модным гораздо раньше. Рождественский, прямой и честный живописец, пришел к реализму, как и другие участники «Бубнового валета», и говорил мне в связи с подаренным им мне данным рисунком, что он от кубизма научился видеть «мир в его составных частях». Эти слова художника я запомнил точно. Крымские горы, особенно юго-востока (село Отузы, где выполнен был рисунок Рождественского, недалеко от Коктебеля), отличаются особою структурностью, белые домики — кристалличны. И земля, и небо, и необильная там растительность — все подчинено некоему общему ритму. В рисунке Рождественского он передан, и в беспорядке кажущемся малых форм, на какие по рецептам кубизма расчленено целое, все же читается, если не видится, игра горизонталей, вертикалей и диагоналей, какая есть и на деле в пейзаже старой Киммерии.

Мотив катастрофы, гибели, некоего угрожающего конца был общ очень многим в те годы. Пейзажные композиции перекликались с фигурными, о которых говорилось в начале этой части «Записок».

Особо нагляден в этом плане относящийся к 1912 году рисунок тушью Н. П. Крымова — пейзажиста, которого я считаю замечательным. Создан он как отклик на смерть Н. Н. Сапунова и был воспроизведен в сборнике памяти Сапунова.

69. Кончаловский Петр Петрович. 1876—1956.
Пальма.
Подписано монограммой *ПК*. На обороте: *1910 пальмы*.
Угольный карандаш, сероватая бумага; 31,8 × 48,7.

Молния поразила ствол дерева, молодого и цветущего. Не так, как поражают обычно искровые разряды дерево. Но не все ли равно! Рисунок весь сделан «из головы», его волнение — внутренне, он претендует даже не на то, чтобы быть символом, а на то, чтобы дать более или менее ясный намек на смерть молодого и всеми ценимого художника.

Рисунок Крымова представляется, однако, в его игре темных и светлых пятен слишком декоративным, чтобы быть полным трагедии. Вместе с тем он вполне искренен. Декоративными могут же быть и венки, возлагаемые к гробам...

Репродукция с рисунка Крымова была помещена в издании, где К. А. Сомов дал изображение смерти, снимающей маску. Рисунок Сомова весь в тончайших контурных очертаниях — рисунок Крымова состоит из пятен и расплывчато-зыбкой светотени; он представляется как бы «антиграфичным», по существу же доказывает только многосторонность самого понятия «графика».

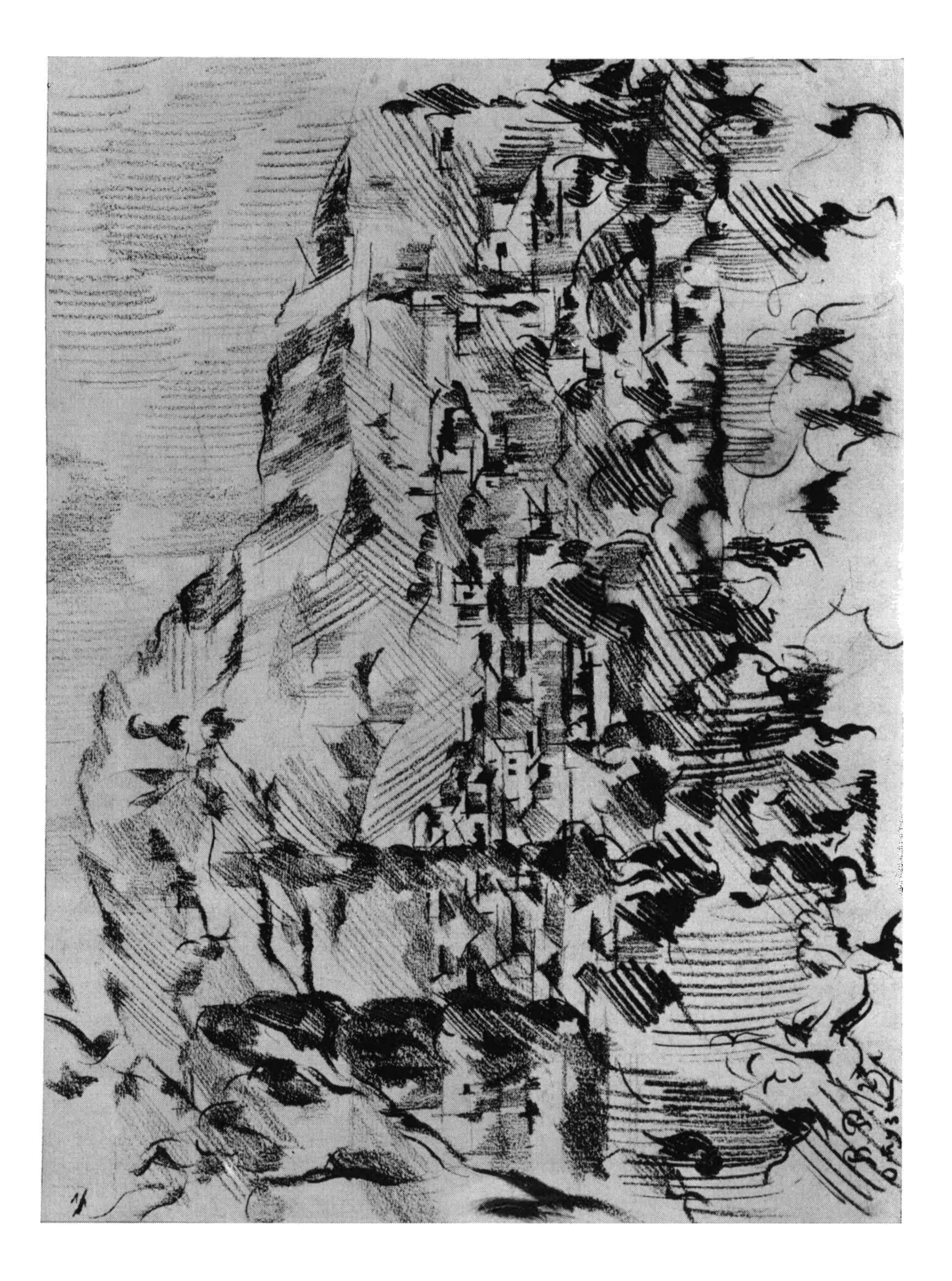
Если «графизмом», принципом графики как самостоятельного искусства, считать мастерство линии и черно-белого контраста пятен (силуэт) — то в рисунке Крымова на смерть Сапунова такой графики нет. Его пятна не отчетливы, в них нет ни одного места сплошной заливки тушью, как нет и ни одной четкой линии. Что же есть? — Есть д р о ж а н и е светлого в темном, движение и ритм мазков кисти. Есть убедительность вспыхнувшего удара молнии (характерно, что самый смертоносный удар молнии художник не «обрисовал», не обвел чертою, а дал как кусок интенсивного белого фона бумаги). Если бы тяготел рисунок к живописи — он был бы снабжен хоть кое-какими намеками на цветность. Их нет. Рисунок существует как сочетание пятен туши разной степени интенсивности. Это как бы графика «валеров» — довольно редкий ее пример.

70. К у п р и н Александр Васильевич. 1880—1960.
Эскиз пейзажа.
Подписано: *А. Куприн.* На обороте разные записи художника.
Карандаш, акварель; 21,8 × 27,8.

71. Р о ж д е с т в е н с к и й Василий Васильевич. 1883—1963.
Крымский пейзаж.
Подписано *В. Р. 23 г. Отузы.*
Угольный карандаш; 33,1 × 44,3.

72. К р ы м о в Николай Петрович. 1884—1958.
Дерево, пораженное молнией.
Подписано: *Н. Кр.*
Тушь; 11,6 × 20,9.
Воспроизведено в сборнике «Н. Сапунов», М., изд. Н. Н. Карышева, 1916, стр. 41.







13

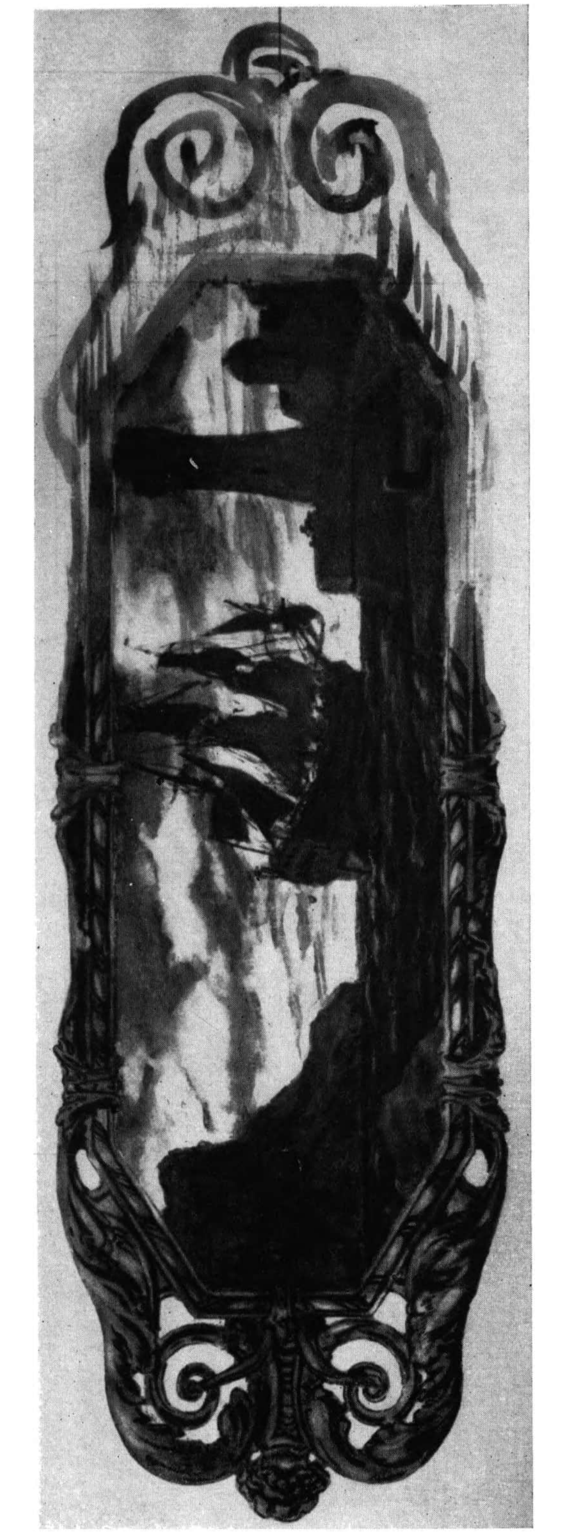
•

Всякий графический рисунок в той или иной мере декоративен. Только проявляется это качество по-разному. Самою частой, классической формой декоративной графики или графической декорации становится искусство печати, искусство книги предреволюционных лет. Об этом говорилось уже часто многими исследователями: что декорация в театре Бакста, Бенуа, Головина и Коровина перерастала в декоративную живопись, равной которой не знали раньше нигде; что графическое искусство книги достигло в начале XX века очень большой высоты, не говоря о зарождении и расцвете таких малых форм графики, как экслибрис или почтовая марка.

Мастера «Мира искусства» оставались в то время непревзойденными созидателями букв, надписей, шрифтов. Их заслуги в этой области признаны и вместе с тем до конца не осознаны. В данных «Записках» буквицы трех частей принадлежат трем выдающимся мастерам «Мира искусства»: И. Я. Билибину (буква «У», предназначенная для издания «Русская икона»), Г. И. Нарбуту (буква «Ж»), Д. И. Митрохину (буква «А», выполненная в 1918 году). Все три примера на высоте графического мастерства. Каждая из них — малый шедевр графизма. Читать же слово, начинающееся с такого инициала, конечно, не столь легко. Но таким был «стиль». Книга детская или научно-художественная, оформляемая мастерами «Мира искусства», могла в то время превратиться или в книжку-картинку для детей, или в самодовлеющий альбом репродукций. Быть может, только в таких изданиях, как «Медный всадник» с иллюстрациями Бенуа или в «Хаджи-Мурате» с иллюстрациями Лансере, книга получалась замечательным синтезом содержания и формы.

Но графика, особенно русская, всегда стремилась и к большому. Из мастеров книжной графики «Мира искусства» вырастали мастера монументально-декоративной живописи. В 1910 году Е. Е. Лансере выполнил акварелью крупный эскиз декоративного панно с парусным кораблем посередине, эскиз, который мы считаем замечательным примером большого искусства, создающего из «украшения» содержательное и важное сопровождение жизни. В коллекции рисунков, мною собранной, большая эта акварель Лансере является уникальным примером графики, себя перерастающей, становящейся крупною живописью. Вместе с тем в пределах графических искусств эскиз все же остается. Сохранен был художником белый фон просветов неба посередине изображения. Законченно проработана только левая часть эскиза, правая осталась незаконченной, и это вновь

73. Лансере Евгений Евгеньевич. 1875—1946.
Декоративное панно.
Подписано: *Е. Лансере 1910.*
Акварель; 19,4 × 59.



сближает весь лист с творчеством рисовальщика, не монументалиста, которому надлежало бы перенести свою композицию на «картон» в размере оригинала будущего панно или фрески. Бросается в глаза, что между графикой, то есть рисунком, постоянно помнящим, что он на листе бумаги, часть ее поверхности, что он плоскостен при всей той мере пространства, какая ему доступна, и стенописью, которая также сливается со стенной плоскостью, есть нечто принципиально общее. Лансере недаром был и остался замечательным мастером книги, ни в чем никогда не нарушавшим ее особенностей, и в то же время первоклассным декоратором, создававшим для театра и для убранства внутренних помещений великолепные живописные произведения.

Точное же назначение «морского эскиза» моей коллекции я оставляю до конца не определенным. На акварели, мною полученной от семьи художника, имеется подпись «Е. Лансере» и дата «1910 г.». Незадолго перед тем художник работал над оформлением книги А. Бенуа «Царское Село в царствование императрицы Елизаветы Петровны». В 1910 году он исполнил замечательные росписи дома Тарасова в Москве на темы античной мифологии. Орнаментация обрамления всей композиции с парусником — русский XVIII век. Размах композиции — стенописный, не книжный, но нет в творчестве замечательного мастера, умевшего и в малом передавать большое, такой уж непроходимой грани между росписью страницы книги и стены интерьера. Наиболее близок эскиз к известной картине Е. Е. Лансере следующего, 1911 года — «Корабли времени Петра I» в Третьяковской галерее, но там вся композиция иная. Вытянутая форма акварели моей коллекции не противоречила бы и заставке в «Царском Селе».

В составе моего собрания шесть работ Е. Е. Лансере, одного из наиболее мною ценимых мастеров прошлого. Иные из них опубликованы или являются вариантами опубликованных. Большой эскиз с кораблем представляется мне из шести работ Лансере в моей коллекции самым интересным или загадочным.

От А. М. Кожебаткина, бывшего до революции редактором-издателем «Альционы», специализировавшейся на выпуске книг стихотворений начинающих поэтов, я получил в свое время уникальный рисунок — проект обложки для книги стихов Л. Столицы «Лада», выпущенной в 1910-х годах. Рисунок этот принадлежит прославленному мастеру нашей скульптуры С. Т. Коненкову и в творчестве его единичен. Мне здесь как комментатору

74. Коненков Сергей Тимофеевич. Род. 1874 г.
Рисунок для обложки книги стихов Л. Столицы «Лада», М., 1910.
Надпись: *Лада.*
Уголь, серая бумага; 22,5 × 29,8.
Из собрания А. М. Кожебаткина.



рисунков, мною собранных, он интересен принципиально, историко-художественно. Мы говорим чаще всего о графике ленинградской, в частности «Мира искусства». Значение московской школы графики обычно или преуменьшалось, или просто игнорировалось. Вместе с тем рисунок Коненкова к «Ладе» примечателен. Заснувшая в ландышах мифологическая русская девочка-сказка, родная «старичкам-полевичкам» и прочим чудесным деревянным созданиям Коненкова, нарисована карандашом, нарочито широкими мягкими штрихами, вся несколько расплывчатая, но именно в том и прелестная, сливающаяся с цветами, листьями, травами. Всякая бо́льшая доля отчетливости, линия, проведенная пером и тушью, изменила бы образ и его особенность. С известной позиции рисунок Коненкова можно считать не книжным, не графическим, но поэтическим и превосходно характеризующим образ просыпающейся природы его признать придется.

В самом деле: почему «графика» — это только тончайший штрих пера, черная тушь или острая кисть? Почему широкий и мягкий штрих карандаша противоречит «графизму»? «Лада» Коненкова превосходно соответствовала бы передаче ее в литографии. В печати обложка, бесспорно, коечто утратила из той зыбкой и неотчетливой, «сонной» прелести, какую сумел найти великий скульптор в совсем для себя новой области книжного рисунка. . .

●

Так множатся, становятся все более разными, все менее друг на друга похожими рисунки 1910-х годов, особо с началом того потрясения, какое испытал старый строй в первой мировой войне.

Графическую, печатную, журнально-газетную сатиру тех лет мы почти не изучали. Мы знаем гораздо лучше, что естественно, графику эпохи революции 1905—1907 годов, чем графику последующего десятилетия, реакционного, кризисного, но наметившего тоже новый подъем общественной волны. Небезынтересно вспомнить начальные шаги тех мастеров графической сатиры, которые будут позднее, в годы революции, известными плакатистами и рисовальщиками газет и журналов. Д. С. Моор и В. Н. Дени из них наиболее прославлены. В коллекции моей найдется и пример графического творчества их младшего современника — И. А. Малютина. Мало кто помнит, что политические сатирические рисунки до начала введенных с войной особых цензурных строгостей публиковались в издании «Русского

75. Малютин Иван Антонович. 1889—1932.
Карикатура для газеты «Русское слово» (журнал «Искры»).
Подписано: *Иван 914*. Надпись: *Карикатуры Русского слова под редакцией С. Ф. Соколова рис. Ивана Малютина. Две дочери одного отца. Конституция. Монополия.*
Кисть, тушь; 34,4 × 39.
Из собрания В. А. Никольского.



слова», самой распространенной либерально-буржуазной газеты до революции, в «Искрах», еженедельном приложении к газете.

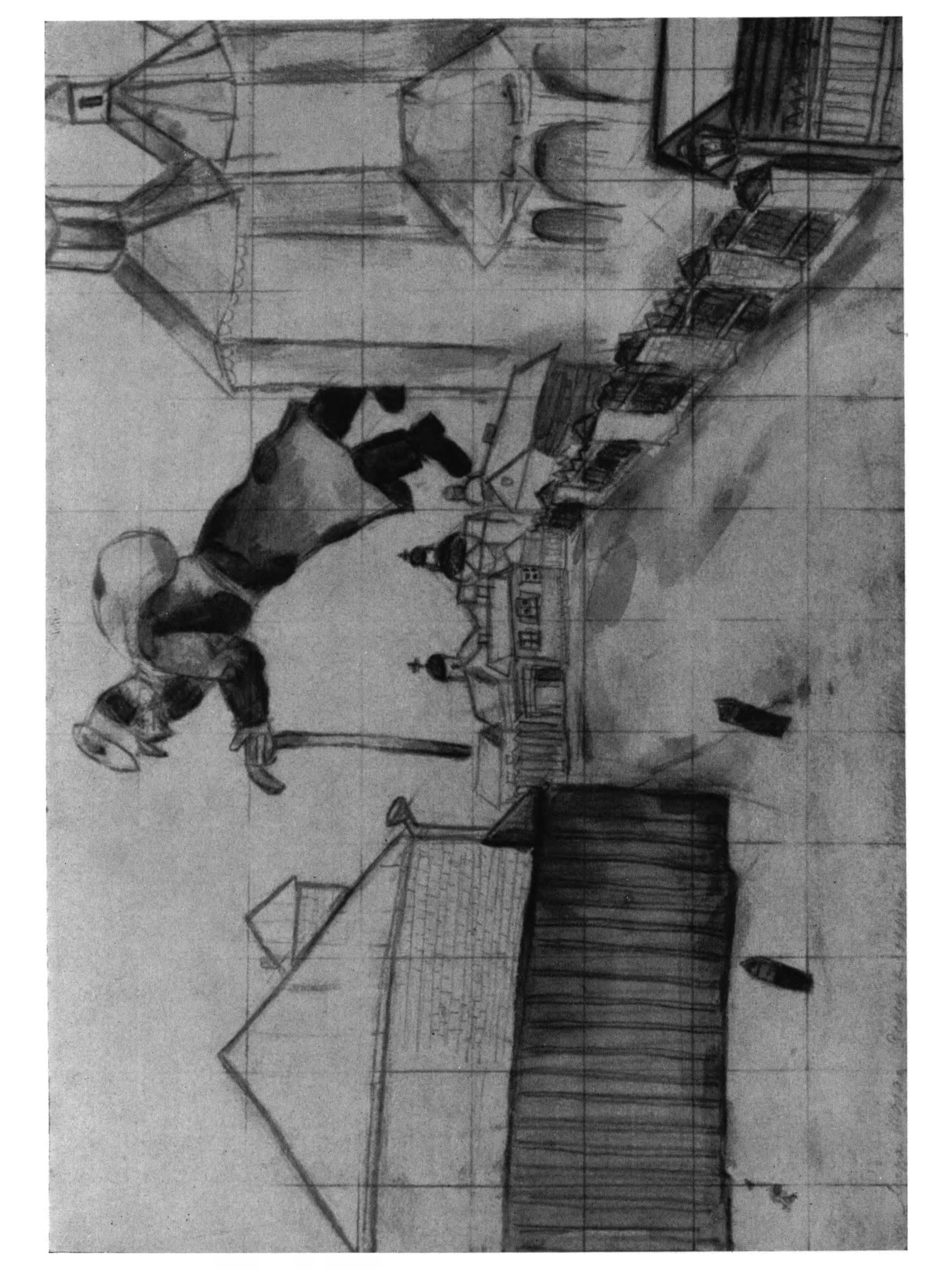
Рисунок моей коллекции относится к началу 1914 года. Он изображает «Двух дочерей одного отца». Одна — до предела несчастна, захирела и больна. Другая — преуспевает до последней меры отвратительности. Печатной подписи рисунок (ко мне поступивший от В. А. Никольского, известного журналиста-искусствоведа) не сохранил, но карандаш прежнего владельца поясняет, что это за дочери и какого отца: подразумевается Николай II и дочери его царствования — захудалая «Конституция» и процветающая «Монополия» (на торговлю водкой). Что ж, это верно. Иван Малютин, после революции активно сотрудничавший в сатирических журналах 1920-х годов, сумел дать превосходные характеристики обеим «дочерям». Правда, сатира его не гневна и выводов, кроме горькой усмешки, за собою не влечет. Подобный пример газетной графики тоже нужен для характеристики рисунка начала XX века.

•

Стилистически рисунок Ивана Малютина относится, конечно, к реалистической школе русской графики. Известно вместе с тем, что в те годы очень широкое распространение имела у нас и весьма броская графика «левых» формалистов. О них в известной мере можно было бы судить по примерам рисунков художников «Бубнового валета» или Кульбина, но те примеры выбрал собиратель из своей коллекции для опубликования в «Записках» как близкие к реальности. Теперь надо привести примеры, более категорически показывающие, к чему шли иные талантливые и ставшие неоспоримо знаменитыми молодые тогда мастера, представлявшие «левое» искусство тех же 1914—1916 годов. От публикации рисунков «беспредметников» или футуристов, в моей коллекции представленных, я воздерживаюсь. Одного только обойти нельзя.

Имя Марка Шагала принадлежит к числу всесветно известных. Давно живущий за рубежом художник, возможно, не помнит нашей с ним встречи в начале 1920-х годов в Доме печати в Москве. М. З. Шагал тогда очень тонко и умно говорил мне о Гоголе. Я берегу как память знакомства рисунок Шагала, представляющийся мне капитальным: его эскиз к картине «Окрестности Витебска» 1914 года. Сочетание реального с ирреальным: парящая в воздухе фигура — но такой до предела похожий городской пейзаж, такая без конца убедительная и жутко-правдивая, «гоголевская» картина мест и времен, мрачных и незабываемых. Шагалу как художнику,

76. Шагал Марк Захарович. Род. 1887 г.
Эскиз картины «Окрестности Витебска».
Подписано: *Марк Шагал. Эскиз к окрест. г. Витебска 1914 г.*
Карандаш, акварель; 23 × 33,3.

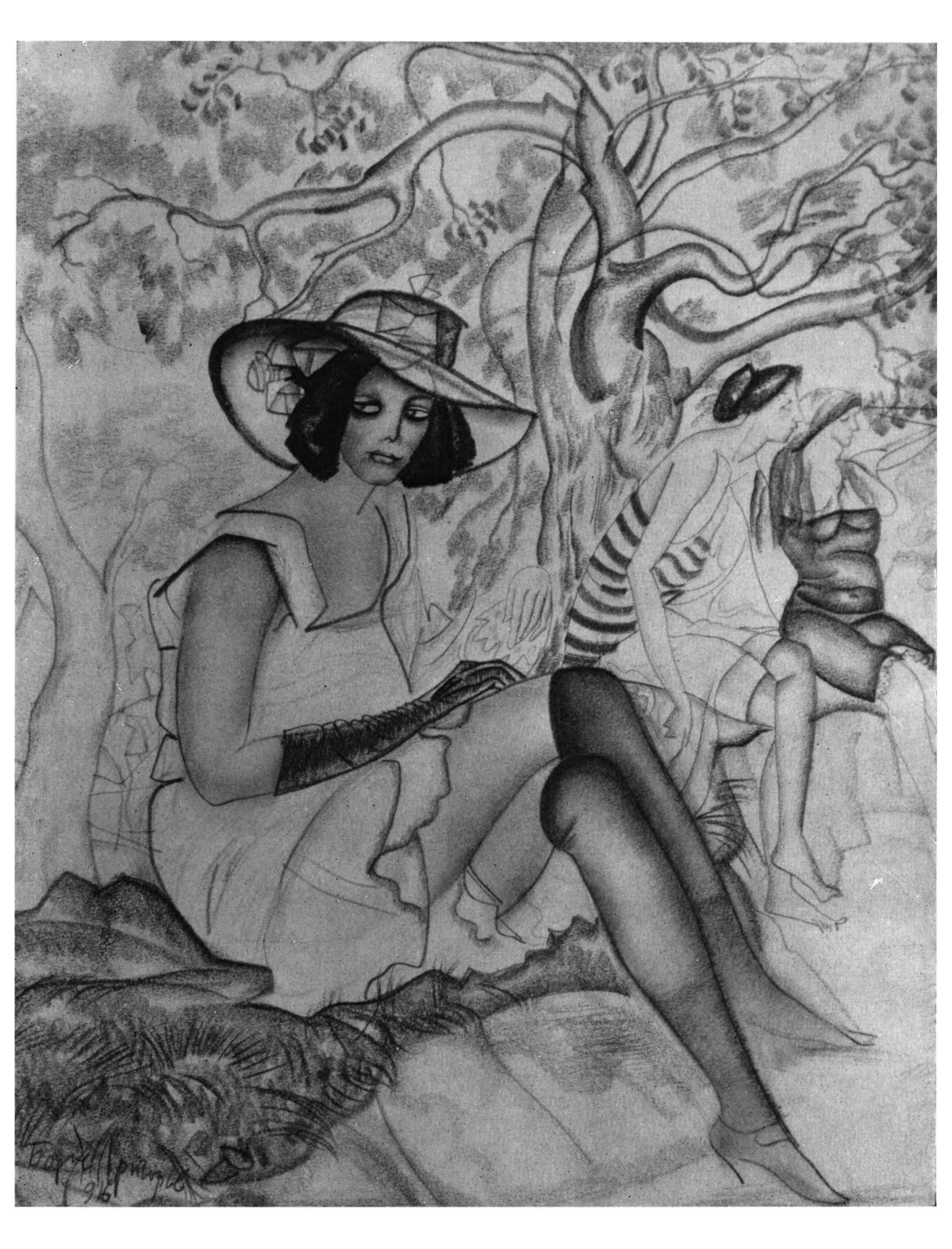


в том числе и как мастеру «настоящей» черно-белой графики, посвящены весьма многие труды. Рисунок моей коллекции, исполненный карандашом и слегка тронутый акварелью, предназначен был для перенесения в живопись, он разграфлен на квадраты, тем самым характеризуется как подготовительный этап, имеющий быть пройденным и становящийся для живописца ненужным. Собиратель рисунков как раз здесь и вступает в свои права. В рисунке виден творческий процесс, построение и реализация замысла, искания тона, перспективы, точек зрения. Нагляден лаконизм художника, которому вовсе не надо дорисовывать до конца хотя бы ниши здания справа, кирпичную кладку стены слева. И сочетание темных мест — забора, ограды — с фигурой поднятого в воздух вечного странника очень отчетливо выявляет композиционное чутье художника.

Есть еще один момент, делающий желательным остановиться и призадуматься над проблемой эскиза в искусстве. Рисунок Шагала, как и набросок А. Бенуа к «Медному всаднику», являются именно набросками к будущим законченным произведениям этих художников. Среди большого числа зрителей и ценителей искусств встречается недооценка всего «незавершенного» в живописи или в графике. Но для человека, прожившего с рисунками самых разных художников всю жизнь, становится ясным, что в «незаконченности» своя эстетическая качественность, своя прелесть: как в бутоне нераспустившегося цветка что ли. Быстрый штрих, первый намек иногда поражающе красноречивы. Изучение же методологии эскиза как определенного вида или этапа художественного творчества имеет несомненный научный интерес. Бенуа исходил в своем эскизе от впечатления пятен и масс, оказывался в этом живописцем, хотя и был по преимуществу графиком. Шагал подходит к проблеме эскиза с другой стороны. Его фигура странника, как и городская архитектура, очерчена бегло, но просто и без того, чтобы передавать, подобно Бенуа, впечатления ночи, бури, мрака — живописных переживаний. Перед Шагалом стояла проблема композиции: куда поместить нужную ему все-таки фигуру человека? Закрыть ею городской, столь типичный, пейзаж? — Жаль! Художник в порядке эксперимента, вполне своевольно, рисует человека в единственно свободном месте листа. . . в воздухе. И оказывается очень доволен; нечто «новое» удалось. Соблазн «нового» был тогда особенно силен. . .

Шагал, конечно, не «реалист», люди по воздуху не летают. Но формалистом, дробящим мир на кубы, конусы и цилиндры, его назвать нельзя. Шагала следует без оговорок признать искателем и новатором, быть может

77. Григорьев Борис Дмитриевич. 1886—1939.
Купальщицы.
Подписано: *Борис Григорьв 916.*
Карандаш; 33,9 × 26,8.
Из собраний П. Е. Щеголева и А. М. Кожебаткина.



не убеждающим или даже неприемлемым. Но в его работах, к которым в качестве одной из наиболее показательных может быть причислен и данный рисунок, налицо некая правомерность: совпадение того, что художник сделал, с тем, что замыслил и чего захотел. Сам по себе рисунок очень прост, а косящие в глубине линии строений представляются как раз такими, какими они и должны быть для Витебска 1914 года...

Не менее известным в свое время у нас был Борис Григорьев — художник совсем другой школы и другим следовавший принципам, нежели Шагал. В начале революции Борис Григорьев был профессором одновременно в Москве и в Петрограде, ему посвящались монографии, его рисунки широко публиковались (и критиковались) в печати. Его начало совпадало с тою волной «неоклассики», о которой говорилось выше в связи с В. Шухаевым и А. Яковлевым. В моей коллекции Б. Григорьев представлен рисунком, который я вполне искренне считаю одновременно мастерским и неприятным. Тему «Купальщиц» решали многие мастера прошлого — и более смело, и более морально. Есть у Бориса Григорьева в его композиции, где обнаженного тела нет, а мотив полуодетости подчеркнут, нечто недоброе, издевающееся, гневающееся на показанных им женщин. Что же — и такие рисунки встречаются собирателю! Борис Григорьев был для определенных моментов той поры очень характерным. Данный рисунок относится к 1916 году и, как вижу я, в чем-то закономерно оканчивает примеры, мною извлеченные из коллекции моей для характеристики искусства эпохи, о которой жалеть не надо.

•

В течение пятидесяти лет моего коллекционирования я видел многих художников, с некоторыми дружил по-настоящему. Но по-настоящему участником художественной жизни страны был я, конечно, только после Великого Октября.

Как собиратель я в 1920-х годах был особенно активен. Обходил мастерские художников, был неизменным посетителем всех выставок. Писал в «Правде» и в еженедельных, также и в «толстых» журналах.

Здесь не нужны автобиографические подробности. Для меня как собирателя важным было, что с самого начала реорганизации высших художественных училищ Москвы был я профессором Вторых свободных художественных мастерских. Везде, где только мог и умел, стремился с художниками беседовать. Участвовал во всех дискуссиях. И — просил себе рисунков! Я с огромной признательностью отмечаю то, что ни разу не получил отказа. Рисунки ко мне шли с самых разных участков художественного фронта.

В живых контактах с деятелями искусств тех лет одни из них были друзьями и единомышленниками, другие, естественно, нет; но в моей коллекции уживались рядом рисунки, наброски, акварели всех мастеров, быв-

ших тогда активными. Художники знали, как бережно буду я хранить их работы. Как буду я их ценить и размышлять над ними... Я всегда живо интересовался работой в области искусства моих сверстников, тех, кто перешагнул великий исторический рубеж революции, принял ее, остался с народом. Многие из этих художников были весьма известны и до революции. В моей коллекции их рисунки представлены как работами дореволюционного, так и послереволюционного периода. Какие выбрать для их характеристики? Наличие большого отряда таких художников ставит меня, когда выбираю я наиболее интересный для публикации материал, перед лицом весьма больших трудностей.

Искусство всегда отражает ту эпоху и ту среду, которые его породили. Но помимо этого оно столь же всегда говорит внимательному зрителю о мастере, который его создал. Непростительным вульгаризмом бывает забывание или того, или другого.

В процессе длительного моего коллекционирования я научился ж и т ь с рисунками самых разных мастеров. Многое из собранного мною, скажу откровенно, не нравится мне. Требовательный к себе и к своему собиранию историк искусства не может не быть «всеядным». Зная, в какие крайности впадало наше искусство как раз на рубеже революции, являясь свидетелем всех эксцессов футуризма, супрематизма, абстракционизма, отнюдь не разделяя платформы многих из тех, с кем я встречался, беседовал, спорил, — я стремился все же иметь в своем собрании примеры творчества и самых «крайних» и самых консервативных художников. В собрании моем наличествуют работы и В. Кандинского, и К. Малевича и всех почти других представителей крайне «левого» искусства, и, рядом с ними, работы таких поздних передвижников, как Н. Касаткин, как мастера АХРР (где я лично был в числе инициаторов). Для меня была драгоценной многолетняя дружба с К. Юоном и С. Герасимовым и с мастерами, в давнее время бывшими участниками не только «Бубнового валета», но и «Голубой розы».

Рисунков советских художников — живописцев, скульпторов, мастеров графики и архитектуры и как раз 1920-х годов, в моей коллекции количественно больше всего. Из этого множества для завершения моих «Записок» надо выбрать самые немногие примеры.

Собиратель вспоминает бурные и тревожные переживания начальных лет революции. Были ошибки. Были издержки борьбы. Но современник и свидетель не забудет тех дней никогда! Моей задачей как собирателя в то время было найти примеры, подобрать хотя бы мало приемлемые, но характерные рисунки в с е х группировок, школ, отдельных мастеров. Составитель коллекции порою терялся от великого множества противоречий — и радовался ему. Данная книга, задуманная как короткий очерк о собирании рисунков вообще, здесь, представляется, обязана закончиться на самых немногих примерах искусства графики 1920-х годов. О собирании рисунка советских лет необходимо было бы писать совсем другую, новую книгу.

•

В моей коллекции видное место занял большой и уверенно мастерский рисунок Е. А. Кацмана. Этот художник — один из основателей Ассоциации художников революционной России (АХРР), поставившей целью художественно документировать, отразить просто и верно события революции. Я лично с неизменной симпатией относился к этому движению. Борьба за реализм имела и имеет, казалось мне всегда, исключительно много возможностей, должна вестись многообразно и разносторонне. Мои друзья по АХРР одновременно со стремлением к возможно более точному изображению людей и событий эпохи боролись за сохранение реалистического рисунка в его самом классическом типе. И когда Кацман подарил мне лист с блестяще верным запечатлением бронзовой статуи, был я по-настоящему рад. Не формальная игра в изображении ножичков на тарелке, нарисованной в обратной перспективе (на принадлежащей мне акварели Д. Штеренберга), а точное и эстетически убедительное восприятие пластики прошлого; блеск света на бронзе; четкая передача объемов; торжествующая старая, но живая красота классики.

Всем ведомо, какой исключительный расцвет пал на долю советской графики в первые годы революции в виде журнально-газетного рисунка и плаката. Рисунки для такой графики, передаваемые в типографии или в издательства, как правило, терялись и гибли. Но встречаются примеры готовых для воспроизведения, вполне воплотивших мысль художника рисунков; их мало, и они тем более интересны исследователю.

В первом номере журнала «Москва», выходившего в 1920 году и бывшего, по правде сказать, вовсе не последовательно революционным, опубликована была гравюра на дереве работы Н. Н. Купреянова, мастера очень одаренного, прошедшего своеобразный путь развития, на последнем этапе которого он совсем от ксилографии отказался. В моей коллекции находится совершенно завершенный его графический лист, исполненный по легкому карандашному наброску тушью, изображающий революцию в виде броневика, мчащегося по городу, неодолимого в своей грозной силе. На броневике буквы: СДРП. Купреянов, по происхождению аристократ и бывший офицер первой мировой войны, в революцию вошел убежденно, по взглядам своим как художник примыкал ближе всего к Лефу. В персональной честности и высокой порядочности его как человека и преподавателя искусства

78. Кацман Евгений Александрович. Род. 1890 г.
Рисунок с бронзовой статуи.
Подписано: *Евгений Кацман 1918 Румянцевский музей Москва. А. А. Сидорову на память Евг. Кацман. Октябрь 1922 г.*
Уголь, сангина; 75 × 34,2.



(во ВХУТЕМАСе) не мог сомневаться никто из знавших его более или менее близко. Его «Броневик» был принят. Резкий черно-белый язык изображения в гравюре на дереве стал еще более четким. Наличествующая в композиции условность изображения города, как бы в ужасе падающих домов, — как была она для тех лет характерна!

Было в то время (речь идет о начальных годах Советской власти) много такого, что потом не повторялось, что было связано и с прошлым, и с настоящим, и с будущим. Современник художественных исканий Москвы не забудет имени В. Н. Чекрыгина, случайно погибшего на полотне железной дороги, юноши, который был одарен необычайно и вся устремленность которого была к необыкновенному. Его композиционные рисунки, немногие штудии с натуры, выполняемые углем и сангиной, тяготели к большой форме, к монументальному, к неосуществимой в то время фреске. Никто так не рисовал, как он, выявляя из густой черноты лица и фигуры неких «людей вообще», переживаемых им вне времени и пространства, как будто без какого-либо контакта с революционной действительностью, с начавшимся строительством нового мира. А. В. Бакушинский, один из самых прозорливых искусствоведов тех лет, сумел сосредоточить в Третьяковской галерее ряд рисунков Чекрыгина, но творчество последнего остается неизученным и очень мало известным. Оно почти бессюжетно и на первый взгляд пессимистично. Чекрыгин рисовал лица преимущественно молодые, с большими затененными глазами, с говорящим ртом. В его творчестве были элементы странного, собственного, неканонического мистицизма. Вместе с тем все искусство молодого художника было очень человечно и полно подлинного сердечного сопереживания бедствий народов. Трудно применить к нему критерии обычных эстетических или искусствоведческих оценок. Но стоит только положить рисунок Чекрыгина в ряд с другими — как выявится сразу его «лица необщее выраженье». Воспринимаемые как произведения вполне завершенные, рисунки Чекрыгина построены на обостренных светотеневых контрастах, достижимых, пожалуй, только в его технике — он работал мягким бархатисто-черным углем.

Он принадлежал к группе «Маковец», издававшей свой журнал, был близок к таким художникам, как Н. М. Чернышев и В. А. Фаворский. В 1920 году, которым помечен этюд головы в моей коллекции, господствовали, по крайней мере численно, в нашем искусстве формалисты всех толков. Чекрыгин, всецело исходивший от эмоции, от содержания, от «внутреннего»,

79. Купреянов Николай Николаевич. 1894—1933.
Броневик революции.
Карандаш, перо, кисть, тушь; 14,15 × 18,7.
Из собрания наследников художника.
Воспроизведено авторской гравюрой на дереве в журнале «Москва», 1920, № 1.



не мог найти ни понимания, ни сочувствия своему искусству у кого-либо из отдела ИЗО Наркомпроса, во главе которого стоял Д. П. Штеренберг. Его пессимизм, его как будто обреченная индивидуальность казалась противоречащей революционным порывам. Друзья Чекрыгина знали, однако, что мечтал молодой художник о «воскресении», о подъеме всех молодых творческих сил земли, родного народа. Он был сыном своего времени и не был вне революции, как могло бы казаться. Его искусство остается единичным и парадоксальным. Знать о Чекрыгине надо почти в той же мере, как о Велемире Хлебникове в области поэзии. Монументальной живописи, к которой он стремился, ему достичь было не суждено. Его рисунки странно сродни древнерусским прорисям, подготовлявшим стенописи соборов. Чекрыгин звал не к религиозно-конфессиональному, а к общечеловеческому. Как бы ни относиться к его искусству, следует сказать, что никто из мастеров рисунка не придавал графике (точнее, черно-белому живописному рисунку) такого звучания, не ставил перед ней таких — может быть огромных — целей. . .

По резкой бескомпромиссности графики черного и белого исключительно типичен для своего автора лист прославленного мастера сатиры и плаката Д. С. Моора — рисунок, какой я хотел бы назвать словом «помогите», поскольку он явно связан с потрясающим плакатом Моора «Помоги», тематически — с голодом в Поволжье 1921 года. Я, к сожалению, не знаю, был ли этот рисунок опубликован в печати того времени; в «Безбожнике» или в «У станка». Как пример графики тех лет, перекликаясь языком белого и черного с «Броневиком» Купреянова, рисунок Моора более чем характерен, он историчен.

Таких рисунков в моей коллекции много. Я не случайно работал в редакции журнала «Творчество» при Московском Совете, собирал рисунки, предназначавшиеся для печати и для нее не предназначавшиеся. Стремился доставать рисунки художников Ленинграда, причем для меня главным

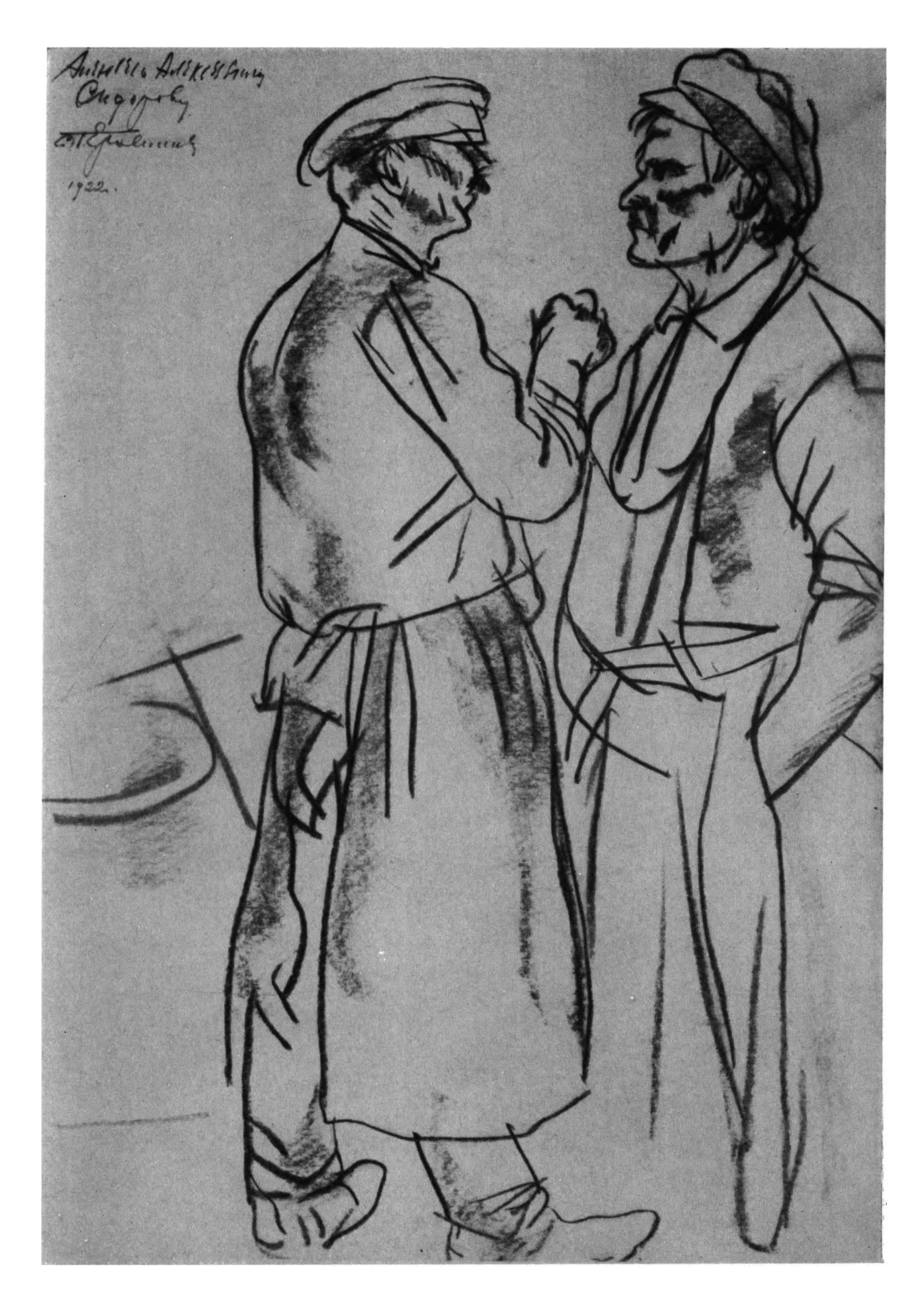
80. Чекрыгин Василий Николаевич. 1897—1922.
Этюд головы.
Надписано на обороте: *Весна 1920.*
Уголь; 21,8 × 23,1.

81. Моор (Орлов) Дмитрий Стахиевич. 1883—1946.
«Помогите».
Перо, кисть, тушь; 34,1 × 23,8.

82. Герасимов Сергей Васильевич. 1885—1964.
Двое рабочих.
Подписано: *Алексею Алексеевичу Сидорову. С. В. Герасимов. 1922.*
Карандаш, желтоватая бумага; 32,5 × 22,3.






Алексею Алексеевичу
Сидорову.
1922.

оставалось представить как можно более разнообразно, что рисовали и как рисовали тогда. В силу этого исключительно трудным получается самый выбор рисунков для иллюстрирования данной части «Записок», где хотелось мне показать примеры творчества высоко мною ценимых художников того времени, о которых повода говорить у меня не было еще.

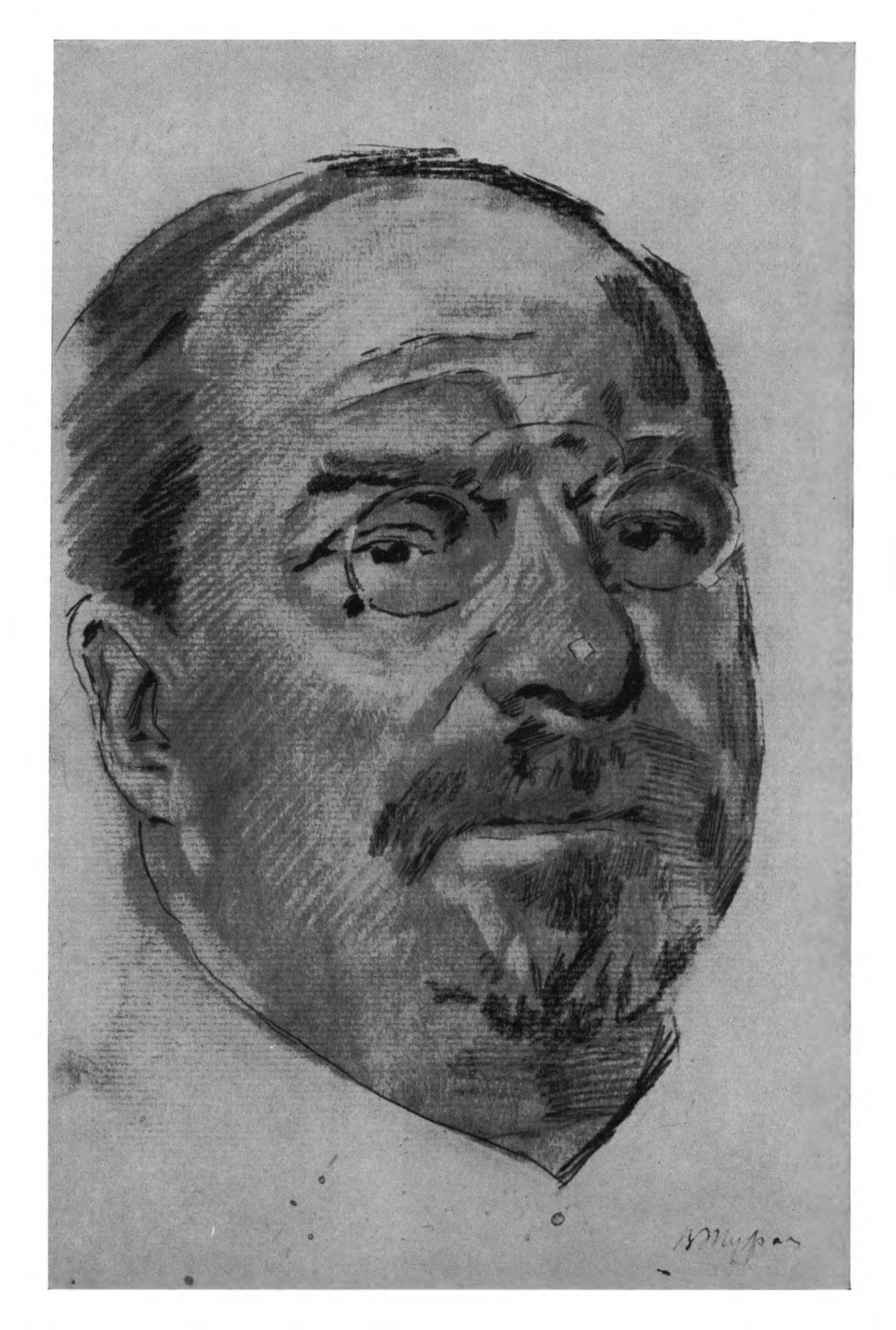
Но, конечно, многое ускользает, и утешаться приходится только одним: что рассказ о советском рисунке еще может предстоять в будущем.

Образ рабочего. Образы людей, взявших в свои руки судьбу народа, государства, мира. Может быть, никогда не вставала перед изобразительным искусством задача такого огромного значения. Как ведомо, самые первые образы победившего пролетариата, в плакатной или журнально-газетной графике, в знаменитых «Окнах РОСТА» или в росписи агитпоездов, были чаще отвлеченны, обобщены порою до степени схемы; были аллегоричны, идейно ярки, прямолинейны, но редко — жизненны. Точнее — революция вырабатывала себе новый художественно-образный язык. Я считаю как опыт и как достижение драгоценным подарок, полученный мною в 1922 году от обаятельного Сергея Васильевича Герасимова: совсем простой, но как раз очень в этой простоте доходчивый и убедительный набросок фигур двух рабочих. С. Герасимов работал тогда в школе при Первой образцовой типографии, где часто бывал и я, изучая все способы печати, встречаясь там с художниками, полиграфистами, инженерами и рабочими. Два московских печатника, изображенные художником за живою беседой. исключительно типичны, вплоть до мазка типографской краски на щеке одного из них. Рисунок, выполненный энергичными штрихами карандаша на желтоватой бумаге, очень прост, очень жизнен и бесспорно передает симпатию художника к изображенным людям. С. Герасимову всегда был свойствен дар видеть и передавать характерное без нажима и нарочитости, без каких-либо прикрас и с хорошим сочувствием к русскому человеку, главному герою его искусства. В то раннее время, в 1922 году, рисунок С. Герасимова мною воспринимался как рукопожатие художника новому хозяину русской земли, рабочему классу.

Быть может, в таком восприятии — тоже своя романтика! Но первые годы новой, Советской власти были для нас связаны с совсем особым эмоциональным и волевым настроением.

Советская графика была и осталась исключительно гибким оружием искусства. Никогда раньше не пользовалась она таким авторитетом и признанием, как в наше время. Стоит отметить, что иные виды графического рисунка (например, линейно-кружевной, «мирискуснический», представлен-

83. Журавлев Василий Васильевич. Род. 1881 г.
Портрет А. В. Луначарского.
Подписано: *В. Журав*
Карандаш, серая бумага; 88,8 × 24,5.



ный в свое время, возможно, лучше всего К. А. Сомовым) в советские годы почти сошли на нет; но зато всемирно прославлен расцвет советской ксилографии (что не помешало мне лично продолжать собирать и изучать в первую очередь и прежде всего рисунок).

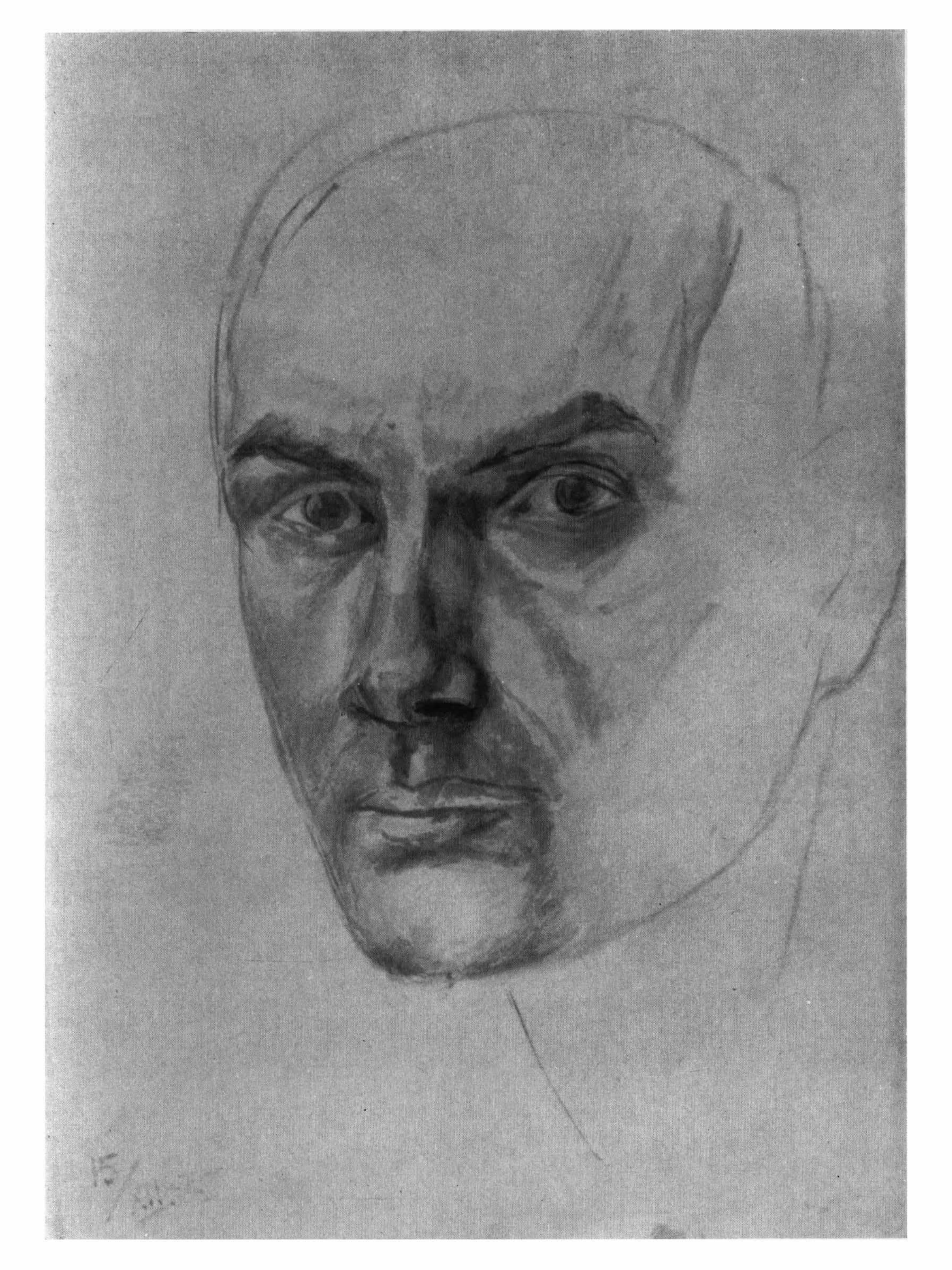
Советский рисунок вполне сберег большое мастерство своей исторической традиции, в частности портретного законченного рисунка карандашом, наследия Ореста Кипренского. В первые годы революции целую серию таких очень законченных портретных карандашных рисунков исполнил К. Ф. Юон, которому позировали представители московской интеллигенции; в Ленинграде на очень большой высоте исполнены были аналогичные серии Ю. П. Анненковым, позднее Г. С. Верейским.

Может быть, в совсем иной манере, более реалистической и живописно-простой, выполнен хранящийся в моей коллекции очень похожий портрет А. В. Луначарского, так много сделавшего для всей нашей художественной культуры, изумительного оратора, одного из культурнейших людей своего времени. Автор этого портрета, художник-реалист, член АХРР В. В. Журавлев дал образ народного комиссара просвещения. Без прикрас. Без особого внимания к «культуре штриха», человечный и выразительный. В собрании ГМИИ — более завершенный вариант этого же портрета. Революции были нужны портреты ее деятелей во главе с величайшим — В. И. Лениным; это определило в графике и Лениниану Н. А. Андреева, и циклы портретных рисунков И. И. Бродского, и многое иное. Нужен был реализм, простой, сильный и честный. Надо было не только использовать достигнутое недавно, но и имевшееся раньше. Классику. Критический реализм XIX века. Все передовое и правдивое.

Пример этого рисунка указывает на сбережение в советском искусстве, в частности в рисунке, того, что было подлинно чудесного достигнуто сто и больше лет тому назад. Такие примеры могли бы быть умножены. В советские годы из стен художественных вузов Москвы и Ленинграда, затем и столиц национальных республик выросли многие замечательные рисовальщики, в коллекции моей представленные, конечно, неполно. Собиратель грустит, когда сознает, что полностью представить в своей коллекции все развитие советского рисунка он не в силах. Думается, он должен быть мудр достаточно, чтобы признать невозможность «объять необъятное»...

В моей коллекции имеется портрет, в котором каждый специалист почти без ошибки определит автопортрет. Так смотреть, глаза в глаза, может только человек, видящий в зеркале самого себя. Пытливо, зорко, может

84. Петров-Водкин Кузьма Сергеевич. 1878—1939.
Автопортрет(?).
Датировано: *15. XII. 25.* На обороте атрибуционные надписи, указано место исполнения: *Шувалово 1925 г.*
Кисть, тушь; 33 × 25,5.



быть, безжалостно... С легкой долей грусти. Прекрасный рисунок кистью не докончен, но представляется эмоционально напряженным, тем самым содержательным. Рисунок помечен датою 15 декабря 1925 года. На задней стороне старая надпись называет имя художника: Кузьма Сергеевич Петров-Водкин. Указывает: автопортрет. Так ли?

Его я встречал в жизни всего раз или два. Память абсолютного убеждения в сходстве не сохранила... Но для меня как для собирателя и изучателя ясно, что перед нами в данном рисунке особый род портретного рисования. Художника интересуют не поза и не профессия или положение, даже не голова: только лицо. Во взгляде и в губах — огромное напряжение внутренней выразительности... Советское искусство в ближайшем же будущем начнет давать прекрасные примеры портрета живописного — в работах Нестерова, Корина, Грабаря, Ефанова, еще других и самых разных. В основном и главном будут эти портреты все портретами выражения, не внешнего только сходства (были, и во множестве, также и такие!).

...Как собиратель, я не раз отмечал у себя недостаточный интерес к имени изображенного художником человека. Качество рисунка как произведения искусства не слишком выигрывает, представлялось мне, от того, что мы решим иконографическую загадку — кто именно изображен в портрете. Об этом я говорил уже... Но, признаюсь, мне хотелось бы, чтобы в этом случае оказалось действительно запечатленным лицо умного, большого и трудного художника и человека, каким остается для меня написавший книгу «Пространство Эвклида»!

●

В советском рисунке многие области получили совсем новое решение. Касается это, по существу, всех жанров, но, представляется, совершенно новым оказался в ряде случаев советский пейзажный рисунок.

Как пример хочется выделить рисунок чудесного мастера Льва Александровича Бруни. Он вместе с П. В. Митуричем, В. В. Лебедевым и другими принадлежал к числу выдающихся выучеников Академии художеств в последние годы ее дореволюционного бытия, но вполне развился как художник уже в годы Октября. Его рисунки в моей коллекции относятся к 1920-м годам, к десятилетию, наполненному острой борьбою и неутомимыми исканиями. Как мастер рисованного пейзажа создал Л. Бруни листы, подобных которым не было ни у кого раньше.

85. Бруни Лев Александрович. 1894—1948.
Белка в лесу.
На обороте этикет русского отдела XIV международной выставки искусств в Венеции.
Перо, тушь; 39,1 × 21,6.



Его «Белка в лесу» — рисунок тушью, выполненный пером и кистью, экспонировавшийся на одной из международных художественных выставок в Венеции, — лист, полный совершенно особой новизны. Чаща густого леса, единство его жизни, переданное единством приемов рисунка. В правой части листа на более светлом фоне — силуэт елочки, невольно заставляющей вспомнить аналогичное же деревцо в рисунке А. А. Рылова. Но у елочки на рисунке Л. А. Бруни — никакого конкретного очертания, никакого отчетливого контура, все передано быстрым росчерком, и если живет она и участвует в общем взволнованном движении леса, то потому, что самые росчерки художника талантливы и убеждают при всей их приблизительности...

Что за лес! Узнать какую-либу породу дерева невозможно. Не ясно, есть ли даже кора на стволах, растущих снизу вверх как живые руки земли, полные некой телесности. Все характеризовано, оживлено и объединено игрою пятен, росчерков, штрихов. Линии, очерчивающие ствол дерева, то и дело прерываются. Возникают пятна или пояса темного на светлом, обозначающие невесть что — тень ли, особую фактуру коры или дуплистость. И только два пятна конкретны, оживляют рисунок, делают его сказкой-правдой, подобной иным миниатюрным повествованиям М. М. Пришвина, писателя, в которого были мы все влюблены (в этом чувстве, общем у него с В. А. Фаворским, Л. А. Бруни мне признавался). Одно из этих пятнышек на среднем стволе посередине — белочка, летящая вниз головою, быстро-быстро: вторая сидит уже на земле, распушив хвост, с еловою шишкой в лапках. На риторический вопрос, «что за лес», художник отвечает: это мое, наше, новое соучастие в жизни природы, достичь какого он считает нужным отказом от всей и всякой «натуралистики».

В науке слово «натуралист» — естествоиспытатель, ботаник — окружено почетом. В искусстве, в критике, особо русской и как раз особенно заостренной в 1920-е годы, оно было суровым осуждением.

Но ведь рисунок Бруни, где все неотчетливо, никак не «импрессионизм», ибо его приемы совершенно не похожи на стремление импрессионистов передавать световоздух. И вообще ни в какой «изм» не втискивается рисунок, производящий впечатление нового, нового и нового. В нем и «рисунка» как будто нет, настолько он прерывист; и графики нет тоже; и «живописности» тоже прежней нет в нем, он слишком для того прост и говорит с нами все-таки больше всего языком белого и черного.

Есть у меня желание еще добавить кое-что к этой части «Записок». Перечитывая их, вижу я невольно, как собирателя во многих случаях стал заслонять искусствовед. Хотелось говорить о самих рисунках скорее, нежели о процессе коллекционирования, о романтике поисков, находок и определений, об открытиях и предположениях, гипотезах и доказательствах — обо всем том, что делает такими без конца увлекательными книги друзей моих книголюбов — П. Н. Беркова, В. Г. Лидина, И. Л. Андроникова. Волею-неволею выступало у меня на первый план неодолимое желание говорить

о самом рисунке, о произведении искусства, какое я достал для моей коллекции не для того же, чтобы лежал лист спокойно в папке рядом с другими. Я собирал и собираю рисунки старых и новых художников, чтобы о них говорить. Чтобы дать им слово: искусствовед — это тот, сквозь которого, пользуясь его речью, высказывается художник, начинает звучать произведение. Без этого права — быть творческим интерпретатором, другом художника и его создания — я не мыслю себе подлинной, также творческой деятельности коллекционера. . .

Но все же: в собирательстве слишком жива и другая, не научно-исследовательская и не объективно-искусствоведческая грань! Собирательство — жизнь. Коллекционирование — страсть. Без некоторой одержимости ею, без известной «сумасшедшинки» (увы, неологизм!), без увлеченности, ведущей иногда к поступкам неожиданным, к поведению совершенно неразумному, влекущему за собой ссоры или, обратно, рождающему подлинную горячую дружбу, — никто никогда себе коллекции бы не составил. У собирательства есть своя муза.

С этого я начал мою книгу. И, показав читателю избранные примеры рисунков моего собрания, хотел бы я кончить «Записки» рассказом. Живым мемуарным очерком о людях, чья память для меня остается дорогою; примером не научным, а живым, эпизодом, где, как казалось мне, «муза собирательства» показала мне свое лицо. . .

Было это в Ленинграде в последние годы того десятилетия, какое мне подарило особенно много материала: в конце 1920-х годов. В Ленинграде я всегда чувствовал себя гостем со всеми преимуществами, вытекающими из этого положения. Были встречи с друзьями, хорошие беседы и очень для меня важные посещения: музеев, частных собраний, мастерских или квартир художников. Об одном из таких посещений стал я ощущать потребность рассказать в самом конце. . .

Георгий Семенович Верейский, общение с которым всегда очень много давало мне, повел меня к художнику, значительно старшему, нежели он и тем более я: к Виктору Дмитриевичу Замирайло. Его фигура была для меня почти легендарной: был же Замирайло в свое время сотрудником Врубеля. . . Он был на семнадцать лет старше Верейского и на двадцать три года старше меня. Но разницы возрастной я не ощущал. Редко приходилось мне встречать человека такой обаятельности, простоты и почти детской «занимательности» (другого слова подобрать я как-то не могу), как Замирайло. В комнате, исключительно простой по обстановке, произошел показ художником его работ младшим товарищам. Причем не простой показ, не проводимая без слов демонстрация мастером своих произведений: все это сопровождалось живыми комментариями, беседой не по поводу, а как бы изнутри того мира образов, которые запечатлены были на бумаге художником, одновременно реалистом и фантастом, рассказчиком и сказочником, создавшим некий «театр для себя», на сцене которого, на листах его

рисунков, совершались самые невероятные истории, происходили приключения, достойные тех рыцарских романов, какими в свое время зачитывался Дон Кихот...

Надо учесть, что в то время, когда искусствоведение учило нас необходимости строго соблюдать специфику изобразительного творчества, в котором главным был зрительный пространственный образ, а не «рассказ», развертываемый в длительности, — искусство Замирайло, все строимое именно на повествовании, могло бы быть теоретически только отклонено. Мы в то время могли принять иное — документальный очерк или повесть о замечательных делах нашего сегодня; а Замирайло приглашал уйти с ним в вымышленный мир романтической и к тому же не нашей, не конкретно-русской новеллы! Мы боролись против прямой иллюстративности, а здесь нам предлагались как бы иллюстрации к несуществующему литературному произведению. И даже не к произведению прозы или поэзии: к некоему видению, в представлении художника мелькнувшему и исчезнувшему. Творчество Замирайло представлялось как бы нарочно противостоящим всем принципиальным установкам нашей художественной теории и практики. И не было оно «новаторским», формальных исканий не было в нем: художник рисовал по всем правилам XIX века. И не стилизатором в духе «Мира искусства» был Замирайло; его «графизм» был вполне относителен, решала не стилистика и не изощренная декоративность сплетения линий в некий единый узор. Рисунки Замирайло были просты и тональны — как иллюстрации в дореволюционной «Ниве». И «символистом» художника счесть было бы нельзя. Никакой философствующей мировой глубины его композиции не открывали.

И были они все же для Г. С. Верейского, В. В. Воинова, моих ленинградских друзей, для меня полны очарования, как сказка Андерсена, прочитанная человеком на склоне дней... Как одна из «Пестрых сказок» Гомозейки — В. Ф. Одоевского...

Художник рассказывал:

«А вот... — (Художник рисовал на самой простой и дешевой бумаге, простою тушью, вызывая ею все нужные ему оттенки темного и светлого).— Эта девушка живет одна в старом пустом доме. Ей хочется приключения. Она и оглянулась за спинку своего кресла. А там Амур. Зовет к приключениям любовным, знаете же, какой он. А как она на него оглянулась — сейчас из-за занавески — черт. Он тоже готов на приключения...»

Как раз этот лист, который я выпросил себе у Замирайло, и стал мне казаться неким олицетворением «музы собирательства». В основе

86. Замирайло Виктор Дмитриевич. 1868—1939.
Соблазны.
Подписано монограммой *VZ 1928 6 27.*
Кисть. тушь; 43,2 × 34,3.


VZ 1928 6 27

страсти коллекционерства лежит, должно быть, вечное любопытство: жажда постоянно новых эмоциональных переживаний, вечно меняющихся встреч, постоянно новых познаний. А подстерегающая его в глубине, словно страшный диавол, угроза — скопидомство, собственничество, скупость по отношению к собранному, стремление прятать от людей то, что им должно принадлежать...

Вполне субъективное истолкование рисунка! Девушка в старинной комнате, оглянувшаяся на Амура, никакая не «муза собирательства», просто она мечтает о каком-нибудь романе. Но только она моей «музе» в чем-то родственна.

Замирайло, странноватый и чудесный мастер, бывший всю жизнь влюбленным в одного Гюстава Доре, дал мне возможность концовки.

•

Рассказывать о собирании рисунков, как и о всяком другом коллекционерстве, можно ведь без предела, без желания остановиться. С каждым из звеньев коллекции (которая может быть и недоброю цепью, сковывающей собирателя) связаны и воспоминания, и интересные для историка детали, и штрихи, имеющие только индивидуально-биографическое значение. В общем коллекционирование является трудным и ответственным делом, начинаясь, возможно, с забавы, проходя через все стадии увлечений и приключений, кончаясь не только моральным удовлетворением, но порою и трагедиями... Здесь автор «Записок собирателя» возвращается к самому началу своей книги. Собирание рисунков художников старых и новых — одна из не столь распространенных разновидностей коллекционирования вообще. Оно наиболее близко к собиранию картин. Но столь же близок собиратель рисунка и к коллекционеру эстампов, гравюр, репродукций.

У каждой коллекции имеются свои особенности, в том числе и свои трудности. Они связаны и с проблемами хранения — внешними, и с вопросами систематизации — внутренними, научными.

Как хранить? В иных частных коллекциях рисунки хранятся по-музейному, в прекрасно смонтированных паспарту из двойных (сложенных пополам) листов плотной белой рисовальной бумаги типа ватмана. Вводится и прокладка из папиросной бумаги. Это способ идеальный, предохраняющий рисунок от пыли и влаги. Для собирателя, живущего в сравнительно тесных наших современных условиях, в конце концов стало просто невозможным хранить вместе с рисунками двойную толщину бумаги, предохраняющего паспарту. Лист рисунка без монтировки, без листа более плотного, к которому он наклеивается на клапанах, тоже не мыслится в упорядоченной коллекции: собиратель обязан заботиться о своих приобретениях. Я лично выработал для своей коллекции прием монтировки и хранения рисунка, какому я верен в течение шестидесяти лет: рисунок на клапанах, на листе более плотной бумаги накрывается листом кальки (порою «вос-

ковки», которая превосходно впитывает в себя жировые пятна, какие встречаются на старых рисунках часто), приклеиваемой с левой стороны монтировочного листа. Гладкость кальки хорошо предохраняет рисунок, тогда как папиросная бумага порою принимает на себя оттиск верхнего слоя рисунка.

Моя практика привела меня к необходимости для хранения монтированных рисунков иметь папки четырех форматов. Но это не необходимость, а следствие недостатка места для хранения коллекции, в которой как-никак за шестьдесят лет собирательства накопилось до четырех тысяч рисунков (а также некоторое количество гравюр; владея наброском советского мастера — оригиналом к гравюре, как не хотеть рядом с ним иметь и саму гравюру?).

Способами хранения коллекции моей я постоянно бываю неудовлетворен, перманентно ищу новых приемов сбережения собранных мною рисунков... Ряда вопросов, связанных с хранением, например реставрации старых листов, здесь я не касаюсь, как более технических. Хороший собиратель обязан знать и о болезнях бумаги, и о способах возможного дублирования рисунков, и о еще более частой необходимости «дедубляжа», то есть снятия рисунка с толстого картона или даже дерева, на которые бывает рисунок старого художника наклеен.

Особый круг интересов возникает у собирателя в связи с маркировкой рисунка, включаемого им в его коллекцию. Думается, что это всегда решается индивидуально — но старый обычай «клеймить» рисунок печатью или инициалами владельца на передней, лицевой стороне рисунка я считаю варварским. Никогда ничего не следует писать на бумаге рисунка ч е р н и л а м и. Лучше карандаш (только не химический) или тушь и самое тонкое перо. Забота о коллекции, как таковой, ее оберегание, ее монтаж — все это жизнь собирателя с найденными им материалами старого или нового искусства, доверенного ему на время. Все изучатели рисунков старых мастеров знают особый трепет, который овладевает зрителем, посетителем иных классических музеев Запада, когда встречается он с листом, входившим некогда в собрание Джорджо Вазари, снабжавшего каждый рисунок прекрасно выполненною рамкой...

Но самое основное, самое главное, наиболее завлекательное и трудное в собирании рисунков и в хранении их — это их систематизация. В какой группировке хранить их? Для коллекции небольшой и однородной, посвященной хотя бы старым русским художникам, этот вопрос решается проще и легче, нежели для составителя такой коллекции, какою оказалась моя более чем через полвека после ее начала.

В коллекции моей имеются примеры рисунков старых мастеров западных стран и школ; новые, новейшие и современные рисунки стран Европы, Латинской Америки, Индии и Цейлона. Имеются примеры древнерусских прорисей, затем рисунки русские от XVIII века до наших дней; рисунки

художников национальных республик СССР, автономных областей или местных школ. Я собирал и очень ценил рисунки учащихся тех художественных вузов, в которых я работал или гостем которых я был; такие рисунки, преследующие учебные цели, я храню отдельно от рисунков мастеров, выступающих самостоятельно на выставках, хотя порою выдержать этот принцип деления не удается и не надо. Но зато представляет определенный интерес сосредоточение в отдельных папках рисунков, связанных с конкретной областью творчества. Так, в отдельной папке у меня «прижились» рисунки-эскизы советского плаката за ряд лет, макеты и эскизы книжных оформлений, производственно-издательская графика; затем проекты для графики «малых форм», в первую очередь для весьма меня увлекавшего в течение ряда лет экслибриса. Такие группировки порою оправдываются и технологически. Рисунки пером и тушью, предназначенные для воспроизведения в печати, допускают иное, возможно более простое, хранение, нежели рисунки сангиной, углем, пастелью.

И вновь — все это без конца варьируется, меняется, усложняется или упрощается практикой жизни собирателя рядом с коллекцией, вместе с нею. Подбирается особый картон для монтировки. Для быстрого и удобного различения национальных школ рисунка — картон или плотная бюварная бумага разных цветов. Приходит в ветхость та или иная папка. Каждая из них имеет свою емкость. А если собирательское счастье обогатило коллекционера целою группою рисунков одновременно, которые по всей логике системы хранения — будь она хронологическая или алфавитная — должны быть именно в той папке, какая уже переполнена до предела? Коллекционер, становящийся хранителем своего музея, обязан быть и остроумным, и находчивым, и обладающим известного размера материальными ресурсами, чтобы быть на высоте своего п р и з в а н и я.

Так в самом конце «Записок собирателя» произнесено последнее, наиболее веское слово. Да, коллекционер может быть одержимым или очень расчетливым; может быть просто счастливцем, которому выпало на долю стать обладателем наследства целого собрания, составленного его предком или предшественником; коллекционер может быть умелым и неумелым, талантливым знатоком или дилетантом; но — что нужнее всего и что встречается, быть может, не столь часто — должно быть у коллекционера, особенно у собирателя советского, ощущение призвания к собиранию. Советский коллекционер не станет собирать для перепродажи или для какого-либо «бизнеса». Он собирает и не для «самоуслаждения» и своей коллекции таить ни от кого не будет. Он мечтает о том, чтобы в последнем счете его коллекция органически вошла в состав государственных. Его п р и з в а н и е к этой большой конечной цели делает его (должно делать!) участником общего культурного строительства. Советский коллекционер, достойный этого имени и сознающий себя ответственным за свое призвание, конечно, кроме того, нуждается и в признании. Хотелось бы, чтобы большим уважением

и симпатией окружены были собиратели в нашей стране! Они, собиратели, приносят часто подлинные жертвы: я знавал такого, который обрекал себя на сокращение вдвое своего заработка, вовсе не высокого, чтобы в течение года выкупать у какого-то владельца, знавшего цену произведения, к нему попавшего, первоклассный портретный рисунок Кипренского... Сколько энтузиазма, чистой и трогательной восторженности умеет вложить собирающий по призванию в свое дело, в свой труд! Собиратель — картин и рисунков, монет и марок, открытых писем и книг — может быть не просто знатоком, но и подлинным поэтом своего дела...

Конечно: поэтом можешь ты не быть, а гражданином быть обязан. Сознание общественной нужности собирательства и есть та сила, которая придает мужество и выдержку, решимость и последовательность собирателю, достойному имени собирателя советского. Это единство личного и общественного, слиянность персональной радости, которая овладевает коллекционером при счастливой находке, с мыслью о том, что его коллекция принесет радость и пользу другим, народу, — вот чего, очевидно, не поймет и не примет ни западный собиратель-делец, ни какой-либо «скупой рыцарь», свои собрания ото всех прячущий...

Но — товарищи коллекционеры! Вы, собирающие по доброй воле, ощущающие в себе хотя бы малый огонек призвания! Пусть к вам будет обращено мое самое последнее слово. Собирайте! Ищите! Находите! Любите ваше дело и помните, что, конечно, вслед за призванием придет и признание...

Москва
1965—1967

ОБ АВТОРЕ
БИОГРАФИЧЕСКАЯ СПРАВКА



АЛЕКСЕЙ АЛЕКСЕЕВИЧ СИДОРОВ
Портрет работы В. С. Сидоровой. Карандаш. 1959.

Автор этой книги член-корреспондент Академии наук СССР, заслуженный деятель искусств РСФСР, доктор искусствоведения, профессор Алексей Алексеевич Сидоров — один из виднейших деятелей советского искусствознания. Его многочисленные научные, научно-популярные и публицистические труды, его разносторонняя педагогическая, пропагандистская и организаторская деятельность в области истории искусства, художественной критики, книговедения широко известны как в нашей стране, так и за рубежом.

А. А. Сидоров родился в 1891 г. По окончании гимназии в Москве поступил на историко-филологический факультет Московского университета, который закончил в 1913 г. по отделению истории искусства и археологии, после чего был оставлен при университете для подготовки к профессуре. В 1913—1914 гг., командированный за границу с целью продолжения специального образования, побывал в Италии, Австрии и Германии, вольнослушателем Мюнхенского университета посещал лекции Г. Вельфлина. В 1916 г. А. А. Сидоров начал свою преподавательскую деятельность в качестве приват-доцента кафедры теории и истории искусств Московского университета. Начиная с 1912 г. печатал статьи, переводы, стихи; в 1915 г. опубликовал свое первое искусствоведческое

исследование («Четыре апостола» Альбрехта Дюрера и связанные с ними спорные вопросы»).

После Октябрьской революции А. А. Сидоров в числе других представителей передовой интеллигенции встал на сторону победившего народа и активно включился в созидательную работу по строительству новой культуры.

Уже в 1918 г. он издал брошюру «Революция и искусство», которая свидетельствовала о безоговорочном и искреннем принятии автором революции. О том же свидетельствовала и его многообразная деятельность, развернувшаяся в первые послеоктябрьские годы, неизменное активное участие во всех событиях художественной жизни страны. Он под руководством А. В. Луначарского участвовал в проведении в жизнь плана «монументальной пропаганды», работал в комитетах Наркомпроса, в отделах Моссовета. Защитив в 1921 г. магистерскую диссертацию, был утвержден профессором Московского университета (в 1921 г., затем в 1925 г.), где и продолжал вести преподавательскую работу (до 1931 г., затем в 1940-х и 1950-х гг.). Преподавал также в Свободных государственных художественных мастерских (б. Училище живописи, ваяния и зодчества), ВХУТЕМАСе, в изостудиях, состоял лектором Главного управления военными учебными заведениями. Он был одним из создателей и ведущих деятелей Российской ассоциации научно-исследовательских институтов общественных наук (РАНИОН, с 1921 г.), где заведовал секцией искусствоведения Института археологии и искусствознания, являлся действительным членом (1921—1930) и ученым секретарем (1924—1929) Государственной академии художественных наук (ГАХН), ученым секретарем (1924) и действительным членом научно-художественной секции Государственного ученого совета (ГУС).

В 1922 г. А. А. Сидоров присоединился к группе художников-реалистов, выступивших организаторами Ассоциации художников революционной России (АХРР), участвовал в выработке ее идейно-творческой декларации. Был активным пропагандистом и популяризатором реалистической советской живописи 1920-х годов.

С первых лет революции А. А. Сидоров — один из ведущих работников Музея изящных искусств (ныне ГМИИ имени А. С. Пушкина), где в 1927—1936 гг. заведовал гравюрным кабинетом, руководя работой по созданию ценнейшей коллекции произведений русской, советской и зарубежной графики. В 1927 г. по командировке Наркомпроса совершил поездку в Австрию и Германию для изучения постановки музейного дела, а также для чтения лекций о русском и советском искусстве.

В 1930-х гг., продолжая педагогическую работу, преподавал в Московском институте философии, литературы и истории (1933—1938), московском Архитектурном институте (1936—1944), московском Полиграфическом институте (1938—1965). Работал во Всесоюзном обществе культурной связи с заграницей (ВОКС).

На всем протяжении этих десятилетий, наряду с охарактеризованной здесь лишь в общих чертах многообразной деятельностью, продолжалась научно-исследовательская, художественно-критическая, литературная, популяризаторская работа А. А. Сидорова. Им опубликованы, среди многого другого, первая в советском искусствознании статья, посвященная образу В. И. Ленина в искусстве (1924), и ряд последующих статей на ту же тему; исследовательские труды и обобщающие очерки по различным вопросам исто-

рии искусства Европы и стран Востока, нового времени и древности, Средневековья и Возрождения. Им изданы содержательные монографии и написаны статьи о крупнейших мастерах отечественного искусства и зарубежного: о Репине, Леонардо да Винчи, Стейнлене, Рембрандте, Гойе, Кете Кольвиц, Пиранези, Гольбейне, Дюрере, Нарбуте, А. Кравченко, Кругликовой, И. Павлове и многих других; такие обобщающие работы, как «Искусство книги» (1922), «Русская графика за годы революции» (1923), исследование «Рисунки старых мастеров» (1940), а также двухтомник «Книга в России» (1924—1925), созданный при редакторском и авторском участии А. А. Сидорова. Центральное место в научно-творческих интересах ученого занимают вопросы графики, в частности книжной. В этой области ему принадлежит ряд проблемных, научных и научно-популярных работ, лекционных курсов и публицистических выступлений, позволяющих видеть в нем одного из основоположников книговедения как особой отрасли науки.

В 1936 г. А. А. Сидорову была присуждена ученая степень доктора искусствоведения.

В годы Великой Отечественной войны А. А. Сидоров, продолжая научную, педагогическую, творческую деятельность, отдавал много сил и энергии делу борьбы против фашистских захватчиков, в частности принимал участие в Правительственной комиссии по расследованию злодеяний фашистов в Крыму. Был удостоен ряда правительственных наград.

Послевоенные годы ознаменованы продолжением и дальнейшим развитием всех сторон научной, педагогической, творческой, общественной работы ученого. С 1944 г. по настоящее время он старший научный сотрудник и член ученого совета Института истории искусств АН СССР (ныне — Министерства культуры СССР), в 1955—1959 гг. — старший научный сотрудник НИИ полиграфической промышленности и техники, в 1956—1959 гг. — член экспертных комиссий ВАК по искусству и книговедению, в 1959 г. — член Национального комитета по устройству Советского отдела Международной выставки искусства книги в Лейпциге. В период празднования четырехсотлетия русского книгопечатания (1963—1964) деятельно участвовал в подготовке и проведении юбилея и в осуществлении юбилейных изданий. Состоит членом ученых советов Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина, Всесоюзной книжной палаты, в системе Академии наук СССР — членом редакционно-издательского совета и бюро научного совета «История мировой культуры». В 1946 г. был командирован в Польшу, где читал лекции о достижениях советской культуры. В 1960 г. совершил поездку в Индию, а в 1961 г. — на Цейлон.

В 1946 г. А. А. Сидоров был избран членом-корреспондентом Академии наук СССР, в 1947 г. ему присвоено звание заслуженного деятеля искусств РСФСР. Он награжден орденом Ленина, орденом «Знак почета» и рядом медалей.

Библиография работ А. А. Сидорова охватывает более 450 наименований, важнейшими из которых являются капитальные труды, вышедшие в послевоенные годы, — монография «История оформления русской книги» (1946), история русского рисунка в трех томах: «Древнерусская книжная гравюра» (1951), «Рисунок старых русских мастеров» (1956), «Рисунок русских мастеров» (1960). Должны быть названы также ценные издания, редактором которых и автором важнейших разделов был А. А. Сидо-

ров: «Основы оформления советской книги» (1956), «У истоков русского книгопечатания» (1959), двухтомный коллективный труд «400 лет русского книгопечатания» (1964). Он принимает участие в таких фундаментальных академических трудах, как «История русского искусства», «История европейского искусствознания», в издании серии сборников «Книга», в создании «Сводного каталога русской книги XVIII века» и др.

А. А. Сидоров является обладателем значительного собрания произведений графики, об истории возникновения которого рассказывает настоящая книга.

В дополнение к тому, что говорится в книге, читателю будет интересно познакомиться с некоторыми сведениями, характеризующими состояние этой коллекции в настоящее время.

Она насчитывает до 4000 листов (законченных произведений графики, акварелей, рисунков с натуры, эскизов, набросков, гравюр и т. п.) и состоит из следующих разделов: рисунки старых западных мастеров (XV—XVIII вв.) и новых западных мастеров (XIX—XX вв.); рисунки старых русских мастеров (XVIII — первая половина XIX в.) и новых русских мастеров (вторая половина XIX — начало XX в.) — основная часть собрания; рисунки мастеров Российской Федерации; рисунки мастеров национальных республик (Украины, Латвии, Эстонии и др.). Особые разделы составляют рисунки, являющиеся подготовительными к плакатам, к прикладной графике малых форм, макеты книг. Коллекция гравюр включает образцы произведений различных мастеров, стран, эпох, школ, техник. Отдельный раздел составляет коллекция экслибрисов — зарубежных, дореволюционных русских, советских.

Рисунки и гравюры А. А. Сидорова постоянно экспонируются на выставках в СССР и за рубежом, являются предметом многочисленных публикаций.

* * *

Уже после того, как эта книга была подготовлена к печати, А. А. Сидоров передал в конце 1968 — начале 1969 г. в дар государственным собраниям значительную, наиболее ценную часть своей коллекции: Третьяковской галерее — более 2000 произведений русской дореволюционной и советской графики, Музею изобразительных искусств имени А. С. Пушкина — свыше 500 работ зарубежных мастеров.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

Аванцо Б. 14
Авинова М. Я. 27
Авиновы 28
Адарюков В. Я. 86
Азадовский М. К. 104
Айзенштадт Д. С. 50, 88, 126
Александр I 93
Александр Македонский 32, 33
Альтдорфер Альбрехт 34
Андерсен Ханс Кристиан 222
Андреев Н. А. 216
Андроников И. Л. 8, 68, 220
Анненков Ю. П. 174, 216
Аполлинер Гийом 60
Арцыбушев Ю. К. 13

Баженов В. И. 75
Баканов И. М. 71, 72
Бакст Л. С. 13, 156, 158, 184, 194
Бакушинский А. В. 120, 122, 208
Бандинелли Баччо (Брандани Бартоломео) 28, 30, 42
Барбедор Луи 41, 42, 44
Бахрушин А. А. 74
Безбородко Н. А. 78
Бейерен Абрагам ван 46
Белинский В. Г. 160, 178
Бенуа А. Н. 10, 13, 19, 75, 101, 129, 130, 158, 160, 162, 165, 166, 168, 184, 194, 196, 202
Бенуа Альб. Н. 129
Бердслей Обри 14
Берков П. Н. 8, 220
Бёрнер Карл Георг 11
Би Оскар 160
Билибин И. Я. 168, 184, 194
Блок А. А. 166
Блумарт Адриан 64
Богданович И. Ф. 14
Бодлер Шарль 53
Божерянов И. Н. 122
Боклевский П. М. 104, 106
Бонч-Бруевич В. Д. 123
Борисов-Мусатов В. Э. 76, 129, 160
Боровиковский В. Л. 78, 102
Боткин М. П. 26, 64, 77
Боткин С. С. 77
Боткина А. П. 129
Боччиони Умберто 63, 64
Бродский И. И. 172, 174, 216
Бруни Л. А. 106, 174, 218, 220
Бруни Ф. А. 97, 98
Брюллов К. П. 86, 94, 97, 102, 141
Брюсов В. Я. 14, 15, 166, 178
Буланже Жан 41, 42, 44
Бурлюк (братья) 152
Бурцев А. Е. 68
Бушардон Эдм 64

Вага Пьерино дель 32, 33
Вазари Джорджо 225
Валадон Сюзанна 57
Валларди Д. 38, 40
Васильев Ф. А. 112, 114, 116
Васнецов А. М. 19
Васнецов В. М. 118, 126, 139
Вахрамеев А. А. 166
Вахрамеев А. И. 165, 166
Вельфлин Генрих 17, 228
Велямович В. 10
Венецианов А. Г. 98
Верейский Г. С. 16, 64, 123, 124, 166, 216, 221, 222
Верещагин В. В. 118
Вильборг А. И. 168
Винклер Фридрих 22
Витберг А. Л. 86, 88, 90, 102
Власов Н. В. 101, 102
Воинов В. В. 222
Волков Н. Д. 184
Врубель М. А. 98, 129, 130, 134, 136, 141, 221

Гаварни Поль (Гильом Сюльпис Шевалье) 53
Галактионов С. Ф. 84, 112
Гампельн Карл 93, 94
Гардин В. Р. 68, 168
Гасфельд И. П. 101, 102
Гауш А. Ф. 155

Гверчино (Джованни Франческо Барбьери) 64
Геда Виллем Клас 46
Гельцер Е.В. 68, 102
Герасимов С. В. 205, 210, 214
Герцен А. И. 86, 102
Гете Иоганн Вольфганг 150
Гоголь Н. В. 88, 104, 200
Гойен Ян ван 64
Гойя Франсиско 17, 230
Голике Р. Р. 168
Голицын А. М. 16
Голицын-Прозоровский А. А. 90
Головин А. Я. 194
Гольбейн Ганс Младший 230
Гольдберг Р. Г. 27
Гордон А. В. 80, 83, 84, 124
Горнунг Л. В. 114
Горшанов В. 38, 40
Горький М. (Пешков А. М.) 104, 166
Гофман Эрнст Теодор Амадей 158, 160
Грабарь И. Э. 22, 78, 98, 101, 102, 123, 218
Гравело Гюбер 20, 46, 48, 50, 53
Граф Антон 64, 78, 80
Григорьев Б. Д. 174, 202, 204
Грин Ганс Бальдунг 28
Гролье Жан 7
Гротгер Артур 13

Давид Жак Луи 53
Дациаро И. А. 14
Декарт Рене 42
Делакруа Эжен Фердинанд Виктор 53, 54, 149, 155
Деларов П. В. 16, 26
Деларош Ипполит (Поль) 53
Дени (Денисов) В. Н. 198
Джордано Лука 78, 80
Дициани Гаспаро 74
Добров М. А. 38, 40
Доброклонский М. В. 19, 64
Добужинский М. В. 13, 172, 174
Доре Гюстав 224
Достоевский Ф. М. 11
Дроздов А. Н. 172
Дюрер Альбрехт 14, 16, 20, 21, 22, 25, 26, 27, 28, 30, 32, 36, 41, 42, 44, 50, 57, 83, 228, 229, 230
Дюфи Рауль 60, 62, 63
Дягилев С. П. 10

Евреинов Н. Н. 180
Екатерина II 50
Елизавета Петровна 196
Ерменев И. А. 75, 76
Ермолова М. Н. 166
Ефанов В. П. 218
Ефремов И. А. 12

Жегин Л. Ф. 139
Жидков Г. В. 71, 72, 78, 80
Жорес Жан 15
Жуковский В. А. 123
Журавлев В. В. 214, 216

Замирайло В. Д. 166, 221, 222, 224
Згура В. В. 74
Зевксис 62
Зильберштейн И. С. 68, 75, 77, 80, 118, 124, 126

Иванов А. А. 53, 68, 77, 118
Иванов О. П. 77, 78
Иванов С. В. 135, 165
Ильин Н. В. 158, 160

Калам Александр 53
Камбиазо Лука 64
Кандинский В. В. 205
Кардовский Д. Н. 129, 153, 155, 178
Каррачи (семья) 40
Каррачи Агостино 40
Каррачи Анибале 38, 40, 42, 44
Карышев Н. Н. 190
Касаткин Н. А. 165, 205
Кастильоне Джованни Бенедетто (иль Грекетто) 64
Кацман Е. А. 206
Качурин И. В. 68, 118
Кипренский О. А. 86, 88, 216, 227
Клуэ Франсуа 41
Кнаус Людвиг 57, 58
Кнебель И. Н. 15
Кожебаткин А. М. 54, 94, 123, 124, 196, 202
Кольвиц Кете 230
Кондаков Н. П. 70
Коненков С. Т. 196, 198
Кончаловский П. П. 166, 186, 189
Корин П. Д. 218
Корнилов П. Е. 68, 118, 151, 184
Коровин К. А. 129, 130, 134, 136, 141, 194
Коровин С. А. 129, 130, 134
Коростин А. Ф. 50, 64, 68, 74, 78, 80, 139
Кравченко А. И. 16, 230

Крамская С. И. (дочь И. Н. Крамского) 120
Крамской И. Н. 118, 120, 122
Крамской Н. И. (сын И. Н. Крамского) 122
Кругликов Б. П. 101
Кругликова Е. С. 146, 149, 230
Крымов Н. П. 189, 190
Кульбин Н. И. 172, 200
Купреянов Н. Н. 206, 208, 210
Куприн А. В. 186, 189, 190
Кустодиев Б. М. 13

Лагорио Л. Ф. 19
Лазаревский И. И. 18
Лансере Е. Е. 13, 15, 166, 194, 196
Лафатер Иоганн Каспар 50
Лебедев А. В. 78, 80
Лебедев В. В. 218
Левитан И. И. 116, 136
Левицкий Д. Г. 76, 78
Лейбль Вильгельм 58
Ленин В. И. 60, 62, 216, 229
Леонардо да Винчи 11, 27, 36, 41, 230
Лермонтов М. Ю. 88, 102
Лесков Н. С. 104
Либерманн Макс 106
Лидин В. Г. 8, 76, 220
Липгарт Э. К. 101
Логинова А. И. 124
Лосенко А. П. 74
Лузина А. А. 124
Луначарский А. В. 214, 216, 229
Людовик XIV 41
Лясковская О. А. 170

Макаров И. К. 109, 110, 116
Маковский В. Е. 58, 146
Максимов В. М. 19
Малевич К. С. 205
Мальмберг В. К. 16, 41, 42
Малютин И. А. 198, 200
Малютин С. В. 142, 148
Мамонтов А. И. 134
Мантенья Андреа 25
Мариенгоф А. Б. 123
Мариетт Пьер Жан 36
Маринетти Филиппо Томмазо 152
Масютин В. Н. 15
Матвеев А. М. (псевдоним Васильев) 172, 174
Матисс Анри 60, 152, 155
Матэ В. В. 126
Машков И. И. 166, 178, 180, 182
Машковцев Н. Г. 68, 130, 134
Маяковский В. В. 12, 13
Медер Иозеф 17, 28
Мельников А. П. (Андрей Печерский) 104
Менцель Адольф 58
Мешков В. Н. 141, 142, 148
Мешкова Н. Н. 142
Микельанджело Буонарроти 27, 30
Милеев С. М. 36
Миронов А. Г. 21, 76, 156, 158
Митрохин Д. И. 194
Митурич П. В. 174, 218
Моор (Орлов) Д. С. 198, 210
Мосолов Н. С. 26
Мошин А. Н. 98, 129
Муромцева М. Н. 126
Мясоедов Г. Г. 19, 180
Мясоедов И. Г. 180, 182

Наглер Георг Каспар 34
Надеждин А. Д. 90, 92
Нантейль Робер 41
Наполеон Бонапарт 88
Нарбут Г. И. 14, 194, 230
Натуар Шарль Жозеф 64
Неизвестный мастер (XVIII в., Индия) 50
Неизвестный мастер (XVIII в.?, Россия) 72
Неизвестный мастер (первая половина XIX в.) 101
Нерадовский П. И. 139
Нестеров М. В. 114, 135, 136, 218
Нетшер Каспар 64
Николай II 200
Никольский В. А. 198, 200
Нурри 30

Обничский В. П. 162
Одоевский В. Ф. 222
Окулов М. А. 19, 20, 21, 22, 46, 48
Орлова З.Н. 78
Орлова О. К. 155
Орсини (семья) 33
Островский А. Н. 104
Остроухов И. С. 21, 26, 101, 118, 120, 155, 156

Павлов И. Н. 16, 230
Памфилов В. Г. 130, 134
Паренаго М. П. 26, 64
Паркер Кеннет 36
Парм Жюльен де 30

Паррасий 62
Паста Джудитта 94, 102
Пастернак Б. Л. 146, 184
Пастернак Л. О. 142, 146, 148
Пенский С. В. 16, 18, 20
Перов В. Г. 118, 120, 122
Петр I 196
Петров-Водкин К. С. 216, 218
Пикассо Пабло 155
Пиранези Джованни Баттиста 230
Плеханов Г. В. 10
Плятер фон Брёль 19, 64
Покровский Н. В. 70
Поленов В. Д. 118, 120, 122
Поленова Е. Д. 168
Поллайло Пьетро 25
Прахов А. В. 10, 16, 64, 67
Пришвин М. М. 220
Путятин А. М. 26, 64
Путятина А. А. 90, 92
Пушкин А. С. 84, 88, 134
Пюви де Шаванн Пьер 54, 57, 58

Радищев А. Н. 10
Рафаэль Санти 32
Рахманинов С. В. 166
Рембрандт Гарменс ван Рейн 11, 46, 64, 230
Репин И. Е. 22, 62, 68, 109, 118, 122, 123, 124, 126, 141, 146, 152, 166, 174, 230
Ровинский Д. А. 70, 76
Роден Огюст 174
Рождественский В. В. 189, 190
Розенбладт Е. А. 109, 114
Рокотов Ф. С. 78, 80
Роксана 30, 32
Роллан Ромен 12
Романов Н. И. 102
Роот Н. 155
Рубенс Питер Пауль 36, 38, 42
Рубцов А. А. 148
Русланова Л. А. 68
Рылов А. А. 184, 186, 220
Рюисдаль Саломон 46
Рябушкин А. П. 136, 139

Савельев А. П. 102
Савинский В. Е. 180
Савицкий К. А. 118
Саврасов А. К. 110, 112, 116, 184
Сапунов Н. Н. 184, 189, 190
Сатинский В. И. 27
Сафтлевен Герман (дед), Герман (отец), Абрахам, Корнелис 46
Сафтлевен Герман (сын) 44, 46
Светославский С. И. 114, 116
Серебрякова З. Е. 182
Серов В. А. 11, 13, 22, 62, 77, 129, 130, 134, 136, 141, 153, 155, 156, 158, 165, 166, 170, 178, 182
Сидорова В. С. 4, 10, 124, 228
Симони П. К. 70
Симонович-Ефимова Н. Я. 155
Скрябин А. Н. 166
Смирнов-Сокольский Н. П. 8, 76
Соколов А. П. 106, 109
Соколов П. П. 139
Соколов П. Ф. 88, 90
Соколов С. Ф. 198
Соколовы 109
Соллогуб Ф. Л. 168
Сомов А. И. 48, 50
Сомов К. А. 13, 14, 48, 50, 130, 158, 160, 162, 190, 216
Стасов В. В. 10, 16, 152, 158
Стейнлен Теофиль 230
Степанов А. С. 139, 141
Столица Л. Н. 196
Суриков В. И. 126, 129, 146, 152, 186
Сухтелен П. К. 64
Схонебек Адриан 74

Тарасов И. В. 196
Терборх Герард 62
Терещенко И. Н. 118
Тимм В. Ф. 101, 102
Титце Ганс 22
Толоконников Н. А. 123, 124, 170
Толстой Л. Н. 123
Толстой Ф. П. 14, 15, 18, 84, 86, 93, 106, 141, 156
Третьяков П. М. 5, 11, 118, 150
Третьякова В. Н. 124
Тропинин В. А. 98
Трутовский В. К. 17
Тургенев И. С. 123
Тырса Н. А. 174
Тьеполо Джованни Доменико 64

Ульянов Н. П. 130, 170, 172, 184
Усачев А. И. 114
Успенский Г. И. 10
Ушаков С. Ф. 71

Фаворский В. А. 6, 16, 134, 208, 220
Фалилеев В. Д. 180
Фальк Р. Р. 180

Федоров-Давыдов А. А. 123
Федотов П. А. 102, 104
Франк Леонгард 152
Фридлендер Макс 22

Хлебников В. В. 210
Ходовецкий Даниель Николаус 48, 50, 53
Хорев В. Ф. 142

Цветков И. Е. 11, 26, 118
Цеткин Клара 62
Ционглинский Я. Ф. 148, 149, 166
Цуккари Таддео 30, 33, 36, 38, 41, 42
Цуккари Федериго 33
Чекрыгин В. Н. 208, 210
Чемоданов М. М. 13
Чернышев Н. М. 208
Чернышевский Н. Г. 10
Чехов А. П. 141, 166
Чехонин С. В. 13

Шагал М. З. 200, 202, 204
Шагинян М. С. 123
Шаляпин Ф. И. 153, 166
Шибанов П. П. 76
Шишкин И. И. 110, 112, 116, 118
Шмельков П. М. 120
Шпрангер Бартоломеус 64
Шретер И. М. 136
Штеренберг Д. П. 206, 210
Шухаев В. И. 174, 184, 204

Щеголев П. Е. 202
Щедрин Семен Ф. 80, 83, 84, 110, 116
Щедрин Сильвестр Ф. 53
Щелкунов М. И. 20, 46, 48
Щербатова П. И. 155
Щукин Д. И. 16, 26

Эвердинген Алларт ван 64
Эйнштейн Альберт 5, 12
Эльконин В. В. 44
Энгр Жан Огюст Доминик 53, 155
Эттингер П. Д. 64, 78

Юон К. Ф. 152, 205, 216
Юргенсон-Снегирева А. П. 126
Яковлев А. Е. 174, 184, 204
Яремич С. П. 10, 16, 19, 64, 75, 77, 80, 162
Ярошенко Н. А. 118

CIK 42
HR 34
HRS 33, 34, 42

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. Дюрер А. Танцующие и музицирующие мальчики («Путти»). 1495 23
1а. То же. Деталь 24
2. Бандинелли Б. Святой Иероним 29
3. Цуккари Т. Свадебное шествие Александра и Роксаны 31
4. HRS (XVI в., Германия). Святая Екатерина 35
5. Рубенс П. П. Этюды женской фигуры 37
6. Карраччи А. Оплакивание («Pietà») 39
7. Буланже Ж. Портрет Барбедора 43
8. Сафтлевен Г. Этюд дерева 45
9. Гравело Г. Аллегория 47
10. Ходовецкий Д. Н. Виньетка и ремарка. 1792 49
11. Неизвестный мастер (XVIII в., Индия). Принц и служители 51
12. Делакруа Э. Этюд животного 55
13. Пюви де Шаванн П. Этюд женской фигуры 56
14. Кнаус Л. Тиролец с кружкой пива 59
15. Дюфи Р. Лежащая девушка. 1932 61
16. Боччиони У. Бродяга в Париже 65
17. Неизвестный мастер (XVIII в.?, Россия). Голова ангела 73
18. Граф А. Мужской портрет 79
19. Щедрин С. Ф. Пейзаж с руинами. 1799 81
19а. То же. Деталь 82
20. Галактионов С. Ф. Деревья. 1839 85
21. Витберг А. Л. Мужской портрет. 1814 87
22. Соколов П. Ф. Мужской портрет 89
23. Надеждин А. Д. Портрет А. А. Путятиной 91
24. Гампельн К. Автопортрет в интерьере 95
25. Брюллов К. П. Девушка в капоре. Деталь листа из альбома 96
26. Бруни Ф. А. Фигура коленопреклоненного мальчика 99
27. Неизвестный мастер (первая половина XIX в.). Эскиз семейного портрета . . 100
28. Тимм В. Ф. Портрет И. П. Гасфельда 103
29. Боклевский П. М. Молодой крестьянин 105
30. Соколов А. П. Женская шляпка 107
31. Макаров И. К. Этюд деревьев. 1853 108
32. Саврасов А. К. Деревья. 1857 (?) 111
33. Шишкин И. И. Склон оврага 113
34. Васильев Ф. А. Деревья. 1869 115

35. Светославский С. И. Этюд пейзажа. 1880 117
36. Перов В. Г. Проситель 119
37. Поленов В. Д. Сцена из западного средневековья 121
38. Репин И. Е. Портрет В. Н. Третьяковой. 1885 125
39. Васнецов В. М. Музыкант балагана. 1875 127
40. Суриков В. И. Цветущее миндальное дерево. 1913 128
41. Врубель М. А. Голова коня. Деталь рисунка «Рыцарь Роланд» 131
42. Коровин С. А. Кавалерист 132
43. Коровин К. А. Мужской портрет 133
44. Нестеров М. В. Сцена из «Конька-горбунка». 1885 137
45. Рябушкин А. П. Две девушки. 1894 138
46. Степанов А. С. Охота на волка 140
47. Мешков В. Н. Этюд мужской фигуры. 1900 143
48. Малютин С. В. Этюд фигуры крестьянина. 1911 144
49. Пастернак Л. О. Девочка за вязаньем. 1914 145
50. Кругликова Е. С. Автопортрет 147
51. Кардовский Д. Н. Этюд натурщика 154
52. Серов В. А. Натурщица 157
53. Бакст Л. С. Пейзаж 159
54. Бенуа А. Н. Книжный знак К. А. Сомова. 1901 161
55. Сомов К. А. Книжный знак В. П. Обнинского. 1907 163
56. Бенуа А. Н. Эскиз иллюстрации к «Медному всаднику» 164
57. Вахрамеев А. И. Расстрел 167
58. Билибин И. Я. Сказочный мотив. 1902 169
59. Ульянов Н. П. Мужской портрет 171
60. Кульбин Н. И. Портрет А. Дроздова. 1913 173
61. Добужинский М. В. Портрет отца художника. 1914 175
62. Бродский И. И. Портрет артиста Матвеева. 1912 176
63. Шухаев В. И. Мужской портрет. 1915 177
64. Машков И. И. Натурщица. 1904 179
65. Мясоедов И. Г. Этюд фигуры вакханта. 1927 181
66. Серебрякова З. Е. Этюды к женскому портрету 183
67. Яковлев А. Е. Этюд женской руки. 1914 185
68. Рылов А. А. Елочка 187
69. Кончаловский П. П. Пальма. 1910 188
70. Куприн А. В. Эскиз пейзажа 191
71. Рождественский В. В. Крымский пейзаж. 1923 192
72. Крымов Н. П. Дерево, пораженное молнией 193
73. Лансере Е. Е. Декоративное панно. 1910 195
74. Коненков С. Т. Лада. 197
75. Малютин И. А. Карикатура. 1914 199
76. Шагал М. З. Эскиз картины «Окрестности Витебска». 1914 201
77. Григорьев Б. Д. Купальщицы. 1916 203

78. Кацман Е. А. Рисунок с бронзовой статуи. 1918 207
79. Купреянов Н. Н. Броневик революции 209
80. Чекрыгин В. Н. Этюд головы. 1920 211
81. Моор (Орлов) Д. С. «Помогите» 212
82. Герасимов С. В. Двое рабочих. 1922 213
83. Журавлев В. В. Портрет А. В. Луначарского 215
84. Петров-Водкин К. С. Автопортрет (?). 1925 217
85. Бруни Л. А. Белка в лесу 219
86. Замирайло В. Д. Соблазны. 1928 223
87. В. С. Сидорова. Портрет А. А. Сидорова. 1959 228

Алексей Алексеевич Сидоров

ЗАПИСКИ СОБИРАТЕЛЯ

Редактор и автор оформления Б. Д. Сурис
Художественный и технический редактор Ю. Э. Фрейдлина. Корректор М. В. Алексеевская

Подписано к печати 7/II 1968 г. Формат $70\times90^1/_{16}$. Печ. л. 15 (Усл. л. 17,55). Уч.-изд. л. 17,217. Тираж 10 000. Изд. № 310166. М-18755. Заказ 1003. Цена 1 р. 92 к. Издательство „Художник РСФСР". Ленинград, ул. Промышленная, 40. Ордена Трудового Красного Знамени Ленинградская типография № 3 им. Ивана Федорова Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР, Звенигородская, 11.



ЛЕНИНГРАД · ХУДОЖНИК РСФСР · 1969